

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
CENTRO DI STUDI EBRAICI

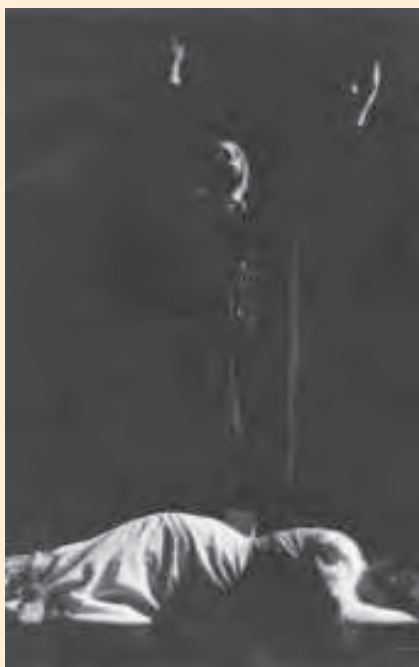
ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

III\4

IL DIBBUK FRA TRE MONDI

SAGGI

A CURA DI
GIANCARLO LACERENZA



UniorPress

AdSE
III\4

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

DIRETTO DA GIANCARLO LACERENZA

REDAZIONE: DIANA JOYCE DE FALCO, DOROTA HARTMAN,
VALENTINA MACEDONIO

CENTRO DI STUDI EBRAICI

DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

PIAZZA S. DOMENICO MAGGIORE 12, 80134 NAPOLI
TEL. + 39 0816909675 - FAX. + 39 0815517852 - E-MAIL: CSE@UNIOR.IT

In copertina: *Il Dibuk* di Lodovico Rocca, finale III Atto, Teatro di San Carlo, Napoli, 1949
(per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo)

ISBN 978-88-6719-014-0

Prodotto da IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali di Ateneo

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2012

Edizione digitale UniorPress - 2020

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

III\4

IL DIBBUK FRA TRE MONDI

SAGGI

A CURA DI
GIANCARLO LACERENZA



Napoli 2012

SOMMARIO

- 7 GIANCARLO LACERENZA, Premessa
- 9 RICCARDO CONTINI, Introduzione
- 13 GIOVANNA TOMASSUCCI, Il *Dibbuk* e la cultura polacca tra le due guerre: un ponte verso l'arte ebraica?
- 31 ELEONORA UDALSKA, Il *Dibbuk* sulle scene polacche
- 55 PAOLA BERTOLONE, Il *Dibbuk* nelle versioni di Bruce Meyers e di Moni Ovadia e Mara Cantoni
- 71 GIANCARLO LACERENZA, Traduzioni e traduttori del *Dibbuk* in Italia
- 95 FRANCESCA MADDALENA FLORIO, Habima e il *Dibbuk* a Napoli
- 109 SUZANA GLAVAŠ, I dibbuk di Croazia e Serbia
- 123 ZVIKA SERPER, Tra due mondi: *Il Dibbuk* e il teatro giapponese sugli spiriti

Premessa

Questo volume, non l'ultimo sul *Dibbuk* che spero di pubblicare nell'*Archivio di Studi Ebraici*, completa la serie pensata anni addietro per un progetto di ricerca e di didattica che ho condotto fra il 2009 e il 2012 per il Centro di Studi Ebraici dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e nell'allora Dipartimento di Studi Asiatici.

I saggi sono stati in parte concepiti e redatti in occasione del primo seminario *Il Dibbuk: un'anima fra due mondi* (2009) – al quale presero parte Paola Bertolone, Laura Quercioli Mincer, Giovanna Tomassucci e io stesso – quindi per gli incontri preparatori alla lettura drammatizzata *Il Dibbuk fra tre mondi*, realizzata nel 2010 a conclusione del Festival "Tradurre (in) Europa" insieme a Camilla Miglio. Iniziando tuttavia a preparare, già nel 2008, il contributo per il seminario iniziale, mi sono presto reso conto che la base testuale di riferimento, ossia le edizioni del testo di An-skij, si presentava in edizioni inadeguate, difficili da reperire e, in qualche caso, alquanto sorpassate. In particolare, non esisteva alcuna edizione moderna del testo yiddish, che tenesse conto dell'attuale ortografia della lingua; mancava del tutto un'edizione critica del testo ebraico; mentre il testo russo, scoperto da non molti anni, era addirittura ancora ignoto a vari specialisti e confinato in edizioni poco accessibili.

Per queste ragioni, che mi sono parse di non poco conto, ho preferito rimandare un po' la preparazione degli Atti – e gli autori, che ringrazio sentitamente, sono stati al riguardo davvero pazienti – e dedicarmi prioritariamente alla preparazione di nuove edizioni del testo, da avere e offrire come riferimento anche agli altri studiosi, chiedendo aiuto ad Aurora Egidio dell'Università di Salerno per il testo russo e a Raffaele Esposito dell'Orientale per quello yiddish. In questo modo siamo riusciti, credo in un tempo apprezzabilmente breve, a produrre tre nuovi strumenti che, al momento, mi risultano essere i contributi più avanzati per la conoscenza dei "tre originali" del testo an-skijano. La traduzione della versione ebraica, in particolare, è stata nel frattempo "messa alla prova" nel laboratorio teatrale sul *Dibbuk* realizzato nell'anno accademico 2011/2012.

Alle tre nuove traduzioni ed edizioni del *Dibbuk* ebraico, russo e yiddish (AdSE III\1-3) fa ora seguito, infine, il volume con i saggi, in cui

sono compresi non solo gli studi offerti in occasione del primo seminario, ma anche altri testi elaborati per l'approfondimento di specifici aspetti o per offrire punti di vista meno convenzionali. Per questo ho fatto, fra l'altro, tradurre dal polacco un articolo di Eleonora Udalska sulle varie messe in scena del *Dibbuk* in Polonia dal 1920 a oggi (e sono molto grato all'autrice per aver voluto aggiornare ulteriormente il suo studio per questa nuova edizione); mentre è stato tradotto dall'ebraico un importante scritto di Zvika Serper, collega yamatologo di Tel Aviv, sul raffronto – che va ben oltre la trama e gli aspetti formali – fra i temi portanti del *Dibbuk* e quelli presenti nel teatro tradizionale giapponese Nō e, parzialmente, in quello Kabuki. Serper ha portato questa ardita comparazione sino alla rappresentazione scenica e, visti i risultati, spero che l'incontro attivo fra il capolavoro di An-skij e il teatro giapponese abbia altre occasioni per ripetersi ed essere sperimentata anche ad altre latitudini.

Autori e traduttori hanno seguito le proprie metodologie e preferenze; mi auguro che la difformità degli approcci, pari alla diversità dei temi trattati, delle lingue coinvolte e delle discipline interessate, giustifichi la scelta di non appiattire in un unico codice espositivo la complessa storia e il mondo – anzi, i due o tre mondi – di An-skij e della sua creatura immortale.

Varie altre iniziative, alcune molto recenti, mostrano chiaramente come, benché appartenente al mondo dei morti, il *Dibbuk* sia oggi più vivo che mai: benché il suo mondo linguisticamente tripartito, ma culturalmente unitario, sia stato cancellato dalle guerre e dalla Shoah.

Giancarlo Lacerenza

Introduzione

Il progetto di ricerca pluriennale concepito e guidato dall'estro sapiente di Giancarlo Lacerenza presso il nostro Centro di Studi Ebraici ha procurato, oltre ai testi criticamente affidabili, con nuove traduzioni annotate in italiano, del *Dibbuk* di An-skij in russo, yiddish ed ebraico (curati rispettivamente da Aurora Egidio, da Raffaele Esposito e dallo stesso Lacerenza), anche l'invitante serie di saggi critici qui raccolti, arricchita da un pertinente corredo fotografico.

Giovanna Tomassucci inquadra il *Dibbuk* sullo sfondo della cultura polacca tra le due guerre, mettendo in luce nel dramma di An-skij la compresenza di tradizioni slave sui *revenants* con motivi della demonologia ebraica e sottolineandone una tendenza sincretistica che trova riscontro nel persistente bipolarismo della sua recezione, come manifestazione identitaria della *yidishkait* oppure come ponte verso la tradizione occidentale.

Eleonora Udalska riepiloga la storia delle rappresentazioni del *Dibbuk* sulle scene polacche tra il 1925 e il 2010, ciascuna delle quali ha declinato diversamente la tematica dell'opera.

Paola Bertolone compara i due allestimenti del dramma – vere riscritture testuali *in progress* – realizzati in Italia, rispettivamente da Bruce Myers nel 1997 e da Moni Ovadia e Mara Cantoni nel 1995, la seconda delle quali incrocia il *Dibbuk* con la tematica della deportazione.

Giancarlo Lacerenza passa in rassegna le traduzioni e i traduttori del *Dibbuk* in Italia tra il 1926 e il 1964, rintracciandone a filo di filologia la dipendenza testuale dalla fortunata traduzione francese del 1927 piuttosto che dagli originali yiddish o russo: colpisce il lettore linguista la circostanza che la prima traduzione, la torinese del 1926, sia aperta da una prefazione dell'insigne glottologo Benvenuto Terracini, futuro precursore della sociolinguistica e studioso di giudeo-italiano, che si protende sulla cultura yiddish con percepibile distacco e senza realizzarne le straordinarie implicazioni linguistiche, cruciali alcuni decenni più tardi per il contributo alla fondazione e all'affermazione della sociolinguistica da parte di yiddishisti come Max e Uriel Weinreich, e più tardi di Marvin Herzog e Joshua Fishman.

Francesca Florio rievoca le rappresentazioni del *Dibbuk* a Napoli, del testo ebraico da parte della compagnia Habima al Teatro dei Fiorentini nel 1929 e dell'opera italiana di Lodovico Rocca, con libretto di Renato Simoni, al Teatro S. Carlo nel 1949.

Suzana Glavaš ripercorre le non molte manifestazioni esplicite della figura del *dibbuk* nelle letterature serba e croata, particolarmente negli scritti di Filip David, allargando il discorso alla più articolata componente ebraica che traspare in filigrana in molti altri autori, talvolta persino involontariamente, come nel caso di Danilo Kiš.

Zvika Serper – autore di un significativo allestimento del *Dibbuk* come spettacolo di teatro Nō presso l'Università di Tel Aviv – propone un suggestivo e puntuale confronto tra il dramma di An-skij e il teatro giapponese degli spiriti, concentrando l'attenzione sul ruolo del sogno come espediente teatrale, non meno che come mezzo di comunicazione col mondo dei defunti, e sull'importanza delle tombe come luoghi d'incontro tra i morti e i vivi in entrambe le culture.

La notevole ricchezza tematica di questa silloge non esaurisce naturalmente le possibili direttrici di ricerca e le prospettive comparative cui si prestano tanto la *pièce* di An-skij quanto la figura del *dibbuk*. Se in effetti «quello del *dibbuk* è prevalentemente un affare ashkenazita», come afferma lo scrittore serbo David Albahari (citato qui a p. 107), il concetto della penetrazione di un'anima malvagia o dello spirito di un defunto nel corpo di un vivo è presente nella cultura giudaica ben prima del XVII secolo indicato da Gershom Scholem nella tradizione yiddish (qui a p. 125): un esplicito raffronto con il motivo nel *dibbuk* era già proposto da Franz Cumont (*Lux perpetua*, Paris 1949, pp. 341 s., 412, 465) a proposito di credenze demonologiche giudeo-ellenistiche (p. es. Flavio Giuseppe, *De bello jud.* 7,6), mentre la sua eco si ritrova ancora nel folklore sefardita moderno in giudeo-arabo (un caso paradigmatico da Derna, in Libia, discute ora in chiave demologica D. Ben-Amos [ed.], *Folktales of the Jews. Vol. 3: Tales from Arab lands*, Philadelphia 2011, pp. 605-611). Assai intrigante riuscirebbe certo una rassegna di tutte le traduzioni conosciute dei tre “testi originali” del *Dibbuk* di An-skij nelle lingue del mondo (a molte già si allude nei contributi di Tomassucci e Lacerenza) e della loro influenza tematica sulle rispettive letterature. Si vorrebbe anche sapere qualcosa di più sulle «testimonianze recenti di fenomeni di possessione da *dibbuk* e gli esorcismi praticati in Israele in alcune cerchie ebraiche», nonché sugli studi psicologici, antropologici e sociologici a queste dedicati, cui allude Serper (pp. 125 s.). Sono tutti spunti d'indagine che auspichiamo possano essere considerati, con molti altri, nelle ulteriori iniziative editoriali *dibbukiane* sotto l'egida dell'*Archivio di Studi Ebraici* in cui la frase di apertura della *Premessa* di Giancarlo Lacerenza ci lascia sperare per il prossimo futuro.

Se l'immagine del dibbuk, rilanciata dal talento letterario di An-skij, ha trovato cittadinanza nella drammaturgia, nelle arti performative e nella riflessione sul folklore letterario su scala internazionale, nella letteratura italiana la parola è stata captata – e convertita in uno dei suoi celebri *hapax legómena* – dalle antenne sensibilissime di un poeta colto e raffinato come l'aronese Sandro Sinigaglia, incastonata in posizione clausulare della prima parte del suo indimenticabile *Autoritratto*, tra altre più o meno criptiche allusioni all'ascendenza ebraica disseminate nei suoi versi, che lasceremo fungere da *envoi* ai lettori di questo libro:

Se il naso è sul falchesco o se volete
di semitico garbo
[...]
e di fimi gli occhi che poco
colgono del giorno ho catini
e han visto il basilisco nittalopi li accende
un malo flogisto forse di *dibbuco*
(S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano 1997, p. 217).

Riccardo Contini

GIOVANNA TOMASSUCCI

Il *Dibbuk* e la cultura polacca tra le due guerre: un ponte verso l'arte ebraica?

1. Introduzione

Shloyme Zanvl Rappoport (An-skij) ha scritto il *Dibbuk* in russo (1914), lo ha rivisto nella sua versione yiddish (1919) e, in seguito alla perdita del manoscritto originale, lo ha riscritto in parte sulla base della traduzione in ebraico di Chaim Bialik (1920). È comprensibile quindi che i sentieri interpretativi del suo capolavoro abbiano riguardato soprattutto i rapporti con la cultura ebraico-ashkenazita e russa. Ma gran parte della storia del *Dibbuk* è legata alle terre polacco-lituaniche: basti pensare ai luoghi in cui si svolsero le ricerche della spedizione etnografica capitanata dallo scrittore (Volinia e Podolia); in cui venne pubblicato il dramma (Vilna); in cui ebbero luogo la prima mondiale (Varsavia, dicembre 1920), le tre *tournées* della compagnia Habima (1926, 1930 e 1938) e le quattro messe in scena in polacco del periodo tra le due guerre (1925, 1926-27, 1929, 1932) e quelle in cui fu girata la sua riduzione cinematografica (1937).

A Vilna e a Varsavia (due tra le città più importanti dell'ebraismo ashkenazita) An-skij trascorse gli ultimi anni di vita: a Varsavia morì e venne sepolto nel cimitero ebraico di via Okopowa. A Varsavia e a Kazimierz Dolny fu girato *Der Dybuk* di Michał Waszyński (Mosze Waksberg *vel* Waks, 1904-1965) che diverrà il più celebre film della nuova cinematografia ebraico-polacca.¹ Se vi recitarono attori legati al teatro e al nuovo cinema yiddish² e vi collaborò il noto studioso Majer Bałaban (*vel* Meir Balaban, 1877-1942), ci si avvale anche della collaborazione di

¹ S. Blumenfeld, *L'homme qui voulait être prince: les vies imaginaires de Michał Waszyński*, Grasset, Paris 2006, 64; cfr. D. Mazur, *Dybuk*, Wydawn. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.

² Il personaggio di Leye fu interpretato da Lili Liana; quello di Khonen da Leon Liebgold; lo tzaddik da Abraham Morewski, lo stesso che nel febbraio 1957 metterà in scena il dramma (insieme a Chewel Buzgan) presso il Teatro Ebraico di Varsavia.

autori non strettamente legati alla cultura popolare ebraica. Forse dopo un iniziale progetto di proporlo a Lubitsch,³ la scelta era caduta su Waszyński, regista di molte commedie assai popolari in Polonia (ne girò oltre una trentina e il *Dybuk* fu l'unico suo film in yiddish).⁴ La sceneggiatura fu invece scritta a sei mani da Andrzej Marek (Marek Arensztejn vel Arnsztajn, 1879 c.-1943), Alter Kacyzne (1885-1941) e lo scrittore (di lingua polacca) ex futurista Anatol Stern (1899-1968).

In questo mio intervento, concentrato sul periodo tra le due guerre,⁵ ho cercato di soffermarmi su particolari meno conosciuti, riguardanti il *côté* culturale e linguistico polacco della tradizione del *Dibbuk* tra le due guerre, a integrazione di altri saggi già pubblicati sul tema negli ultimi anni.⁶ Ho cercato anche di intessere i fili di una trama da alcuni ritenuta improbabile: il suo rapporto con alcuni elementi della cultura polacco-

³ Mazur, *Dybuk*, 25-29.

⁴ Waszyński, che forse fu assistente di Murnau in *Phantom* (Mazur, *Dybuk*, 54), era noto per la velocità con cui girava le sue commedie. Durante la seconda guerra mondiale combatté in Italia nell'esercito del generale Anders; rimasto a Roma, e poi emigrato nella Spagna franchista, collaborò con i nomi più importanti del cinema degli anni Cinquanta e Sessanta. Fu assistente di Orson Welles in *Otello*, direttore artistico di *Vacanze romane* e della *Contessa scalza*, amico e collaboratore di Samuel Bronston (con cui produsse nel '64 *La caduta dell'Impero romano*). Pare sia stato lui a scoprire tra le comparse di *Quo vadis* la futura Sofia Loren. Sulla sua funambollica figura e il suo ambiguo rapporto con l'ebraismo (pare che sul set del *Dybuk* facesse finta di non capire lo yiddish; dopo la guerra professò uno zelante cattolicesimo, spacciandosi per aristocratico polacco), si veda l'affascinante biografia di Blumenfeld, *L'homme qui voulait être prince*; e cfr. anche T. Sobolewski, "Jaśnie pan Waszyński", *Gazeta Wyborcza* (16 dicembre 2008).

⁵ La guerra e la Shoah hanno contribuito a conferire anche in Polonia altri significati simbolici al *Dibbuk*, che non intendo analizzare in questo contributo, rimandando alla lettura di P. Gruszczyński, "Rozmowy. Krzysztof Warlikowski, *Dybuk*, czyli *Dziady*", in www.teatry.art.pl/!rozmowy/dybukc.htm (intervista al regista K. Warlikowski); R. Pawłowski, Rafał Węgrzyniak, "Polsko-żydowskie *Dziady*", *Gazeta Wyborcza* 284/4495, 6-7 XII 2003, 22-23 (recensione del *Dybuk* diretto da K. Warlikowski); L. Quercioli Mincer, "Il dibbuk e altre storie ebraiche nell'opera di Wajda", in Sh.Z. Rapoport (An-ski), *Il Dibbuk. Fra due mondi*, a c. di L. Quercioli Mincer, Austeria - Bollati Boringhieri, Cracovia - Budapest - Torino 2009, 155-184.

⁶ M. Magier, "Habima w Polsce", in *Teatr żydowski w Polsce do 1939*, numero monografico di *Pamiętnik Teatralny* 1/4 (1992) 453-495; L. Czapliński, "Dybuk: Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki", *Kresy* 9/10 (1992) 16-21; A. Madeyska-Pawlikowska, "Al limitare fra i mondi", in *Il Dibbuk*, 11-24; M.C. Steinlauf, "'Fardibektl': An-sky's Polish Legacy", in G. Safran, S.J. Zipperstein (a c.), *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford U.P., Stanford 2006, 232-251.

lituana del XIX sec., ben noti anche agli ebrei polacchi. Si tratta appunto dei motivi cardine del testo an-skijano: il ritorno dei morti dall'oltretomba (in particolare il ritorno di un innamorato allontanato e per questo morto tragicamente), l'impossibilità di trovare pace di un'anima che non ha potuto vivere pienamente i suoi sentimenti, la prossimità del mondo dei vivi e quello dei morti. Tutti questi elementi, già comuni al Romanticismo inglese, tedesco e slavo, sono stati presenti anche nel folklore nei territori orientali dell'ex Stato polacco-lituano, in particolare nella cultura lituana e rutena (bielorussa e ucraina), entrambe intrecciate tra loro e con la cultura polacca ed ebraico-ashenazita.

2. «L'esotica landa dell'arte ebraica»

La prima mondiale in yiddish del *Dibbuk* ebbe luogo il 9 dicembre 1920, trenta giorni dopo la scomparsa del suo autore, a Varsavia, presso il teatro-cinema Elizeum, di via Karowa, sul retro della centralissima via Krakowskie Przedmieście. La regia era di Dawid Herman. La compagnia teatrale Vilner Trupe era stata fondata a Vilna nel 1916 da attori formatisi sulle scene russe, con la collaborazione di Alter Kacyzne, ma ben presto era divenuta itinerante, e aveva cominciato a collaborare con un energico uomo di teatro formatosi presso Max Reinhardt,⁷ Michał Weichert⁸ (vel Mikhl Vaykhert 1890-1967), insediandosi nei due centri più importanti e popolosi dell'ebraismo ashkenazita, Varsavia e Łódź. Lo spettacolo ebbe un inaspettato successo di pubblico (si calcola che nelle sue varie *tournées* sia stato rappresentato ben 300 volte, senza contare quelle all'estero), coinvolgendo i più vari strati della popolazione di origine ebraica, non solo membri dell'*intelligencja*, ma perfino ebrei ortodossi e chassidim, che in questo caso abbandonarono la loro intransigenza teatrofobica.⁹ Vi assistettero anche alcuni critici di primo piano, tra i quali l'autorevole Karol Irzykowski. La stampa polacca non registrò comunque l'avvenimento, anche perché il testo era ignoto e non era stato ancora tradotto.

Nella tarda primavera del 1921, Herman riprese il *Dibbuk* con un altro gruppo di attori, questa volta provenienti da Łódź e legati ad A. Kompaniejec: il dramma debuttò il 12 maggio a Cracovia, presso il Teatro

⁷ Weichert scriverà che An-skij stesso avrebbe desiderato che Reinhardt mettesse in scena il *Dibbuk*: cfr. V. Ivanov, "An-sky, Evgeny Vakhtangov, and the *Dybbuk*", in *The Worlds of S. An-sky*, 252-265.

⁸ Cfr. l'articolo di W. Fallek, "La tragica situazione del teatro ebraico", tradotto in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a c. di P. Bertolone e L. Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, 290 (già in *Nowy dziennik* 243, 5 settembre 1932, 8).

⁹ Un aneddoto molto diffuso narra che i guidatori dei tram segnalassero la fermata più vicina al teatro Elizeum ai numerosi ebrei che affollavano le loro vetture con il grido: «Fermata *Dibbuk*, scendere!»: cfr. Steinlauf, "Fardibekt!", 235.

di varietà di via Bocheńska, nel popolare quartiere ebraico di Kazimierz,¹⁰ ed ebbe una ventina di repliche. Herman era interessato a creare un ponte tra la cultura ebraica e quella polacca, rivolgendosi sia agli ebrei (non assimilati e assimilati) sia ai polacchi. Assieme al teatrologo Wilhelm Fallek organizzò quindi delle conferenze esplicative in polacco che permettevano al pubblico di comprendere i caratteri più salienti del testo di An-skij, servendosi della prima traduzione di Maksymilian Koren (Maksymilian Kornreich). Anche grazie a questo, in sala si cominciarono a vedere intellettuali polacchi e perfino sacerdoti cattolici.¹¹ Ciò malgrado anche in questo caso gli echi sulla stampa furono scarsi: sull'*Ilustrowany Kurier codzienny* apparve una breve nota in cui si accostava la figura del "fidanzato tragico" alla tradizione letteraria europea (in particolare a Romeo e Kordian, il protagonista eponimo del poema romantico di Juliusz Słowacki, 1834),¹² mentre sul quotidiano di Cracovia di ispirazione sionista *Nowy dziennik* fu pubblicato il testo delle conferenze dell'infaticabile Fallek. Quest'ultimo, che considerava *Il Dibbuk* «un notturno e un dramma mistico», poneva l'accento sugli elementi più universali della messa in scena di Herman, quali la scelta di vestire dei panni dell'Angelo della morte una vecchia mendicante, richiamando il tema cristiano della Danza macabra. Ancora nel 1933 lo stesso *Nowy dziennik* tornerà sul tema: «*Il Dibbuk*, questa straordinaria leggenda drammatica ... ha conquistato agli ebrei più amici e ... più di quanto poteva fare ogni zelante attivismo ... divenendo un ponte verso l'esotica landa dell'arte ebraica».¹³ A molti ebrei assimilati e non ebrei il dramma appariva quindi come una felice occasione per creare un innesto tra due culture e abbattere i muri tra la cultura polacca e quella yiddish, finora per lo più ignorata. La stampa ebraica appariva invece molto più scettica sulla possibilità dei polacchi di capire un testo «lontano da loro e più del teatro della remota Cina».¹⁴

Proprio l'esperienza della Vilner Trupe indusse il già citato Andrzej Marek – autore di teatro, regista e buon conoscitore della cultura chassidica – a redigere un'ulteriore versione del *Dibbuk* in polacco (dopo quelle, entrambe apparse a stampa nel '22 a Leopoli e Cracovia, del già citato Maksymilian Koren e di J. Joelon con J. Rottersman). La traduzione di Marek sarà comunque la più apprezzata e sfruttata da tutte le

¹⁰ M. Bulat, "Łódzkie Dybuk w Krakowie", in *Łódzkie sceny żydowskie*, 54-59.

¹¹ Id., 58.

¹² M. Sz(ykowski), "Misterium żydowskie", *Ilustrowany Kurier codzienny* 146 (1921) 2.

¹³ W. Fallek, "Z teatru żydowskiego: na pograniczu dwóch światów (Der Dybuk). Legenda dramatyczna Sz, An-skiego. Występ artystów łódzkich, *Nowy dziennik* 125 (maggio 1921) 3-5 (rist. in *Łódzkie sceny żydowskie*, 223-226).

¹⁴ Cfr. l'articolo di Haynt cit. in Steinlauf, "'Fardibekt!'", 244.

successive le messe in scena in polacco.¹⁵ Marek intrecciò ripetutamente i suoi destini alla diffusione del *Dibbuk* in Polonia: non solo lo tradusse, ma collaborò a ben due sue diverse rappresentazioni, nel 1925 e nel 1932 (Teatro Civico di Łódź, regia di Karol Borowski); durante la realizzazione del film fungerà invece da interprete dallo yiddish e *mašgiaḥ* (supervisore del cibo kosher).¹⁶ Egli ambiva a fondare un teatro ebraico in lingua polacca:¹⁷ decise perciò di mettere in scena autonomamente la propria riduzione del *Dibbuk*. Fu il primo tentativo riuscito, in lingua polacca, dopo altri progetti naufragati del teatro “Bagatela” di Cracovia e del “Wojciech Bogusławski” di Varsavia:¹⁸ ebbe luogo il 18 aprile 1925 presso il Teatro Civico di Łódź, con attori che provenivano dalla commedia. Nel testo erano stati innestati motivi appartenenti alla tradizione cristiana, come la folla di scheletri nel II atto.¹⁹ Lo spettacolo fu tuttavia seguito soprattutto dalla popolazione ebraica, che costituiva una delle comunità più popolose del centro manifatturiero. Il 29 maggio la rappresentazione si trasferì con più fortuna a Varsavia, presso il Teatro “Szkarałatna Maska” (La maschera scarlatta) di via Jasna, coinvolgendo più importanti attori del Teatro “Wojciech Bogusławski”, diretto da Wilam Horzyca, uno dei

¹⁵ Dopo la messa in scena del 1932, curata dallo stesso Marek insieme Zbigniew Ziemiński (regia di Karol Borowski), vanno ricordate quella del teatro “Odrodzone” di Varsavia (Stagione 1926-27, a cura di Piotr Hryniewicz e Wiktor Brumer), del Teatro Civico di Lublino (17 aprile 1929, regia di Józef Grodnicki e Edmund Szafrński, con i cori della sinagoga). Per maggiori particolari sulla sua messa in scena del '25 si veda E. Udalska, “Dybuk” na scenach polskich”, in A. Kuligowska-Korzeniewska (a c.), *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Warszawa, 18-21 października 1993 roku*, Leyko, Łódź 1998, 168-181: 168-173.

¹⁶ Cfr. Mazur, *Dybuk*, 39.

¹⁷ Sull'interessante figura di Marek, giornalista dell'organo assimilazionista *Izraelita*, appassionato seguace del simbolista polacco Stanisław Przybyszewski, che fece conoscere il teatro yiddish in Russia, Inghilterra e nelle Americhe, mise in scena anche *Il Dio della vendetta* di Ash (1926), il *Golem* di H. Lewik (1928) e fu il primo in Polonia a servirsi di una scena circolare: si veda il capitolo V e la bibliografia della tesi di dottorato di M.C. Steinlauf, *Polish-Jewish Theater: The Case of Mark Arnshteyn. A Study of the Interplay among Yiddish, Polish and Polish-language Jewish Culture in the Modern Period*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1988; Id., “Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater”, in Y. Gutman et al. (a c.), *The Jews of Poland between Two World Wars*, Brandeis U.P. – University Press of New England, Hanover NH 1989, 399-411; R. Sakowska, “Il teatro nel ghetto di Varsavia: 1940-1943”, in *Café Savoy*, 194-195.

¹⁸ Udalska, “Dybuk na scenach polskich”, 168.

¹⁹ Id., 169.

protagonisti della nuova scena teatrale polacca.²⁰ Questo fatto era assolutamente fuori del comune e suscitò scalpore. Il quotidiano popolare *Gazeta Poranna 2 grosze* commentò acidamente: «Attori di un teatro polacco mettono in scena un'opera ebraica diretti da un ebreo», mentre sull'altro fronte si definì la faccenda «un flirtare con i *goyim*».²¹ In questo modo il pubblico si fece quindi più variegato che a Łódź e i recensori più numerosi.

Ad occuparsi del dramma di An-skij furono non solo il giornale di Łódź *Kurier Łódzki* o il filo-sionista *Nasz Przegląd*,²² ma cinque tra le più prestigiose personalità della critica letteraria e teatrale polacca: Mieczysław Limanowski, Jan Lorentowicz, Tadeusz Boy-Żeleński, Franciszek Siedlecki, Karol Irzykowski.²³ Pur dichiarando dei dubbi sulla difficoltà dello spettatore a comprendere un *plot* un po' troppo intricato e a sintonizzarsi sulla poeticità di certe "superstizioni" ancorate al passato (problema su cui la critica progressista, ancor più se d'origine ebraica, si dibatterà a lungo), tutti si dichiararono interessati e affascinati da alcuni aspetti. Molti lodavano il fatto che Marek aveva evitato di scivolare in un facile effetto folkloristico, e aveva reso universali gli elementi esotici del dramma. Il pur distaccato Lorentowicz scriverà: «Ad ascoltare quelle scene pittoresche è difficile credere che quell'esotismo quasi asiatico sia qui vivo

²⁰ Come già accennato, l'importante teatro "Wojciech Bogusławski" aveva progettato di rappresentare il capolavoro an-skijano, ma il progetto non era andato in porto. Pare comunque che nel secondo dopoguerra Horzyca avrebbe contemplato nuovamente la possibilità di rappresentare il *Dibbuk*: cfr. Z. Osiński, *Teatr Dionizosa*, WL, Kraków 1972, 338.

²¹ Steinlauf, " 'Fardibekt!' ", 244.

²² Sulla messa in scena a Łódź: J. Appenzlak, "'Dybuk' na scenie polskiej w Łodzi", *Nasz Przegląd* 112 (1925); *Nasz Przegląd* 110 (1925), intervista con il direttore del Teatro Civico; B. Dudziński in *Kurier Łódzki* (21 aprile 1925); su quella a Varsavia: J. Appenzlak, "Dybuk", *Nasz Przegląd* 147-148 (1925).

²³ T. Boy-Żeleński, "Anski. Dybuk, legenda dramatyczna w 3 aktach", *Kurier poranny* 154 (6 giugno 1925), rist. in Id., *Flirt z Melpomeną wieczór VI*, Hoesick, Warszawa 1926, 52-58; J. Lorentowicz, S. An-ski. *Dybuk*, in Id., *Dwadzieścia lat teatru*, 3, Hoesiek, Warszawa 1933, 529-533; F. Siedlecki, "Teatr Szkarłatna maska: Dybuk Szymona An-skiego", in Id., *O sztuce scenicznej: artykuły i recenzje z lat 1910-1929*, a c. di W. Dudzik, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, 251-255; M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, a c. di Z. Osiński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992, 388; K. Irzykowski, "Dybuk, legenda dramatyczna w 3 akt. wolny przekład i insc. A. Marka. Wyst.: Warszawa, Teatr Szkarłatna Maska 29", in *Pisma teatralne t. 1 1896-1926: recenzje i felietony, artykuły, listy otwarte*, a c. di A. Lam e J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, 314-319.

accanto a noi, separato appena da una parete».²⁴ Quasi identico sarà il giudizio di Boy Żeleński, un critico attento alle novità nel teatro ebraico:

... Si ha la sensazione di essere tornati da un viaggio in strani e remoti paesi. E questa sensazione di diversità è ancor più rafforzata dalla consapevolezza che quel mondo lontano esiste ed è proprio qui accanto a noi, a poche strade di distanza.²⁵

Sul *Dibbuk* si pronunciò anche l'autorevole settimanale *Wiadomości Literackie* per bocca del suo guru Antoni Słonimski, teatrologo e poeta:

È una bella opera contemporanea, che si fonda sul motivo di una superstizione e che trae la linfa più dalla magia della Cabala nera che dalle aride carte del Talmud ...

Słonimski, anch'egli di origine ebraica, sensibile al fascino di «scene di sapore meyrinkiano», era molto attento a non apparire troppo filosemita: nonostante le lodi al testo e alla rappresentazione, tendeva a prendere distanza dalle tradizioni popolari yiddish.²⁶ Ad ogni modo, benché attirassero un pubblico più vario, l'affluenza degli spettatori e il numero di repliche furono inferiori al successo riscosso dalla messa in scena in yiddish di Dawid Herman.²⁷

L'interesse dei critici aumenterà grazie alla poeticità dell'opera della versione in ebraico di Habima nel marzo dell'anno successivo a Varsavia (Teatro Nowości, nella periferica via Bielańska). La riduzione, firmata nel '22 dal regista armeno E. Vachtangov, ebbe un grande successo anche in Polonia per il suo rigore espressionista, i suoi richiami all'arte d'avanguardia (Chagall, Picasso), per il suo rifiuto di elementi mistici e folkloristici. Per motivi diametralmente opposti non piacque invece al primo regista del dramma, il già citato Dawid Herman, che le rimproverò di scadere in un simbolismo troppo astratto.

Prima di trasferirsi a Mosca nel '17, Habima era stata fondata nel 1912 a Białystok da Nachum Zemach, e si trovava ormai in esilio. Anche grazie alle sue radici, aveva stretti rapporti con i teatri polacchi: dopo Varsavia gli spettacoli vennero prontamente replicati a Łódź, Cracovia (teatro Bagatela), Vilna e Leopoli e recensiti da importanti critici teatrali e

²⁴ Il critico definì il *Dibbuk* molto interessante, ma «non un capolavoro»: J. Lorentowicz, *S. An-ski*, 529-530.

²⁵ T. Boy-Żeleński, "Anski, Dybuk", in Id., *Pisma*, a c. di J. Kott, 21, PIW, Warszawa 1964, 323.

²⁶ A. Słonimski, "Teatr Szkarłatna Maski: Dybuk, legenda dramatyczna w 3 aktach Szymona An-skiego: wolny przekład i inscenizacja A. Marka", in Id., *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1982, 37-38.

²⁷ Udalska, *Dybuk*, 173.

letterari.²⁸ La compagnia russo-ebraica sarebbe ritornata con il *Dibbuk* in Polonia in due successive *tournées*: nella primavera 1930 (Varsavia, Teatro Orfeum; Łódź; Cracovia, Teatro Bagatela) e in quella del 1938 (Varsavia, Teatro Nowości; Cracovia, Teatro Bagatela).²⁹ A queste repliche assistettero tra gli altri il futuro romanziere Julian Strykowski e il futuro regista teatrale Tadeusz Kantor.

L'interesse per il *Dibbuk* era comunque crescente, rafforzato nei primi anni '30 dal successo dell'opera omonima del compositore italiano Lodovico Rocca (*Dibuk: leggenda drammatica in un prologo e tre atti*). Rappresentata alla Scala nel 1934, essa fu replicata a Varsavia (Teatro Wielki) nel 1935, un anno prima della rappresentazione americana a Detroit. Durante un suo precedente soggiorno a Varsavia nel 1933 Rocca aveva stretto contatti con il coro della Grande Sinagoga perché cantasse nella sua opera:³⁰ forse anche per questo tutto il variegato mondo ebraico-polacco, perfino gli ambienti ortodossi, si mosse per andarlo a vedere.

Dunque nel periodo tra le due guerre, così coinvolto dalla modernità, la metafisica attirava inaspettatamente le folle. Irzykowski, collaboratore dell'organo socialista *Robotnik*, che aveva visto sia lo spettacolo della Vilner trupe che quello di Marek, lo aveva già scritto nel '25:

Nel "Dibbuk" c'è qualcosa delle tragedie greche, come una sorta di sezione di un mondo: vi è un microcosmo, altezze e bassezze umane, fedì ingenui e fedì elevate. L'altezza è Khonen e il rabbino miracoloso che si trova a contatto con il mondo degli spiriti così contiguo a quello degli uomini, al limitare di due mondi, o anche il misterioso Meshulah. Un evento puramente umano con la sua filosofia che trascende la quotidianità diviene il punto di partenza di un grande processo che si spinge fino alle istanze più alte. C'è un afflato faustiano in questa poetica tensione a comprendere e a conquistare a un tempo la globalità del mondo: tensione verso la totalità – e qui andrebbe usato un termine scientifico – verso l'integrazione.³¹

3. Il ritorno dei morti

Vale ora la pena di soffermarci su un motivo centrale del *Dibbuk*, il ritorno dall'oltretomba dello spirito di un innamorato perito tragicamente.

²⁸ T. Boy-Żeleński, "Teatr hebrajski Habima", *Kurier poranny* 62 (1926), rist. in Id., *Pisma*, a c. di Jan Kott, 22, PIW, Warszawa 1964, 577-578; Id., "Habima", *Kurier poranny* 65 (1930), rist. in Id. (a c.), *Pisma*, 23, PIW, Warszawa 1964, 531-532; A. Słonimski, "Teatr Habima: Dybuk, sztuka w 3 aktach Anskiego", *Wiadomości Literackie* (14 marzo 1926).

²⁹ Sull'assidua presenza di Habima in Polonia si veda Magier, "Habima".

³⁰ Cfr. M. Fuks, *Żydzi w Warszawie*, Daszewice, Poznań 1992, 328. Nella Polonia dell'epoca alcuni cantori sinagogali avevano l'abitudine di esibirsi in teatri d'opera.

³¹ Irzykowski, "Dybuk", 319.

Esso è stato in genere messo in relazione con la demonologia ebraica, trascurando gli eventuali influssi di credenze di altra origine. Nel folklore di vari popoli del Nord Europa esistono invece leggende di origine altomedievale sui *revenants*, spiriti dei morti che sogliono tormentare i propri parenti e vicini. La tradizione slava ha un'ampia varietà di spettri di questo genere, spesso assetati di sangue. A volte si tratta di creature senza una vera colpa, come l'*albosta* o *albasta* slavo-orientale, bambini non battezzati o fanciulle che non hanno fatto in tempo a contrarre matrimonio prima di morire (con altre varianti polacche: *mamuny*, *odmienice*, *siubiele*, *lamie*). Spesso le ragazze morte prima di sposarsi o di aver avuto figli sono condannate a vagare in eterno nel vento.³²

Sotto il nome di *Zmora* (Fantasma dei sogni) o *Marcholt* (Marcolfo) è noto invece il demone notturno che penetra nel corpo di un peccatore morto facendolo uscire dalla tomba a mezzanotte per spaventare e ammaestrare i viventi.³³ L'unico modo per sconfiggerlo è tagliargli la testa finché rimane nella sua tomba. Questi fenomeni sono accomunati dalla credenza che le anime tornano dove hanno amato, vissuto e commesso i loro peccati. Sulla scorta della "riabilitazione" romantica, nel sec. XIX questi e altri demoni furono oggetto di vari studi in Polonia.³⁴

In ogni caso questi elementi del folklore comuni a vari popoli nord-europei tra il XVIII e il XIX secolo si propagarono in Europa anche in campo letterario. Nella cultura romantica nord-europea il motivo del ritorno tra i vivi comincia a coniugarsi con il sentimentalismo e a diluire i suoi aspetti più terrificanti. Vale la pena di ricordare come Gottfried Herder abbia inserito nei propri celebri *Volkslieder* (1778) *Wilhelm und Margret. Ein Märchen Scottisch*, versione tedesca della ballata inglese raccolta da Thomas Percy *Margaret's Ghost*.³⁵ Ne era protagonista una giovane visitata dallo spettro del suo fidanzato morto, venuto per portarla con sé. Il testo ebbe un'ampia fortuna anche nel mondo slavo. In Polonia

³² M. Wantowska, "‘Dziady’ wileńsko-kowieńskie", in J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski (a c.), *Ludowość u Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1958, 274.

³³ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, 184-185; cfr. A. Podgórski, B. Podgórska, *Wielka Księga Demonów Polskich*, Kos, Katowice 2006.

³⁴ È caratteristica sotto questo profilo l'opera del filosofo e teosofo Bronisław Trentowski (1808-1869), professore dell'Università di Friburgo che intorno al 1847-48 compilò *Słowiańskie bogi i demony* (Dèi e demoni slavi), primo compendio sulla mitologia e demonologia pagana degli antichi slavi. Il manoscritto finì nelle mani di un divulgatore di origine ebraica, Joachim Szyc (vel Schütz, 1824-1896), che lo pubblicò a suo nome presso l'importante editore Salomon Lewental nel 1865 con il titolo *Słowiańscy Bogowie* (Dèi slavi). L'opera fu fonte di lavori posteriori (ad es. A. Lubicz, *Mitologia słowiańska*, 1911).

³⁵ [T. Percy], *Reliques of Ancient English Poetry*, III, Dodsley, London 1765, 119.

ebbe vari adattamenti: due ballate dallo stesso titolo *Małgorzata*, di Kazimierz Brodziński e di J.I. Kraszewski (adattamento da un canto popolare ceco) e *Cień Eweliny. Bajka* (L'ombra di Evelina. Favola) di J.U. Niemcewicz, in cui una fidanzata morta invita il suo amato a recarsi sulla sua tomba provocandone la morte.³⁶

Il Romanticismo slavo aveva nutrito un particolare interesse per il folklore. La nuova letteratura resuscitava e si ispirava a tradizioni popolari ancora vive, entusiasmandosi quando queste si rivelavano di matrice universale. Il suo rapporto con l'aldilà e gli spiriti fu sempre molto intenso.³⁷ Fino ad allora nei territori polacco-lituani solo certe credenze avevano tramandato simili motivi. I principali esponenti del movimento erano originari dei territori orientali dell'ormai spartito Regno polacco-lituano, abitati da lituani, bielorusi, ucraini ed ebrei, dove la fede negli spiriti e nel ritorno dei morti erano assai diffuse. Come ha notato Maria Janion, i Romantici polacchi portarono a una sorta di canonizzazione della morte, rompendo i tabù ad essa legati: fu una sorta di *libido mortis* recuperata dal Medio Evo e dal Barocco e felicemente innestata con il motivo sentimentale amoroso. L'esponente più importante anche da questo punto di vista è Adam Mickiewicz (1798-1855). In alcune lezioni sulla Letteratura slava al *Collège de France* affermerà:

La fede negli spiriti è uscita dal grembo del popolo slavo, si è propagata presso i Germani, i Celti ... Ci sono prove che tutte le favole sugli spiriti hanno una fonte comune e che provengono dai popoli slavi ... (i fantasmi sono) un fenomeno umano e naturale ... Il popolo slavo ha creduto soprattutto nell'esistenza dei cosiddetti spettri, elaborando perfino una teoria filosofica su di loro.³⁸

Per Mickiewicz, a differenza di altri pensatori del primo Romanticismo, paganesimo e Cristianesimo non erano antagonisti, ma si compenetravano;³⁹ i popoli slavi non solo credevano agli spettri, ma erano perfino i più idonei a comporre una nuova poesia su di loro. Nella poesia

³⁶ Cfr. S. Makowski, "Upiór sentymentalny", *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 22-21 (2002/3) 2.

³⁷ Cfr. i saggi di M. Janion, "Słowiańszczyzna, szaleństwo, śmierć", in Ead., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, 47-79; e *Polacy i ich wampir*, in *Zło i fantazmaty*, Universitas, Kraków 2001, 39-41.

³⁸ A. Mickiewicz, corso I, semestre I, lezione 15 (16 febbraio 1841), in Id., *Dzieła*, VIII. *Literatura słowiańska. Kurs Pierwsz, Pótroczę I*, Czytelnik, Warszawa 1955, 186; corso III, lezione 16 (4 aprile 1843), in Id., *Dzieła*, XI. *Literatura słowiańska. Kurs Trzeci i czwarty*, Czytelnik, Warszawa 1955, 119.

³⁹ Cfr. A. Mickiewicz, "Pierwsze wieki Historii polskiej", in Id., *Pisma prozą część*, III, Czytelnik, Warszawa 1955, 39 ss.

romantica la morte non costituiva un limite, le passioni erano destinate a superarla.

Mickiewicz rappresentò nella sua opera molti spettri e demoni dai caratteri non solo crudeli o macabri, ma anche umoristici, fiabeschi e sentimentali. Se in *Popas w Upicie* (Sosta ad Upita, 1825) il calvinista Kazimierz Siciński, leggendario traditore della patria del XVII secolo, è un *revenant* che terrorizza ogni notte la popolazione locale; in *Uciezka* (La fuga, in *Poezyje*, 1832) una fanciulla viene rapita dal fantasma del fidanzato morto in guerra e condotta con una cavalcata demoniaca fino alla sua tomba. Sedicente rielaborazione di un canto in polacco udito in Lituania, essa era in realtà un adattamento dalla celebre *Lenore* (1774), ballata del padre dello *Sturm und Drang* Gottfried August Bürger. I poeti polacchi la conoscevano bene attraverso la versione in lingua russa di Vasyly Žukovskij e ne erano entusiasti per la sua affinità con dei canti popolari lituani e bielorusi. Essa venne adattata in polacco in tre diverse versioni da due poeti molto vicini a Mickiewicz, Tomasz Zan (*Neryna*, 1818), Antoni E. Odyniec (sotto vari titoli, dal 1822 al 1825), oltre che da Krystyn Lach Szyrma (*Kamilla i Leon*, 1819).⁴⁰

Alcuni di questi motivi ritorneranno anche in parti del capolavoro di Mickiewicz *Dziady* (Gli Avi) scritte tra il 1820 e il 1823 nelle città della Lituania Kowno (Kaunas) e Vilna. Si tratta di un vero e proprio dramma etnografico, unico nel suo genere, ai confini tra due mondi, il naturale e il sovrannaturale, che mira a far riemergere le potenti radici poetiche della cultura popolare slava e lituana, in particolare le credenze pagane legate al culto dei morti, ancora vive anche nella contigua Bielorussia. In quei territori, densamente abitati da ebrei, erano nati sia Mickiewicz, poeta di lingua polacca (nei pressi di Nowogródek/Navahrudak), che lo stesso Anskij, drammaturgo e studioso di lingua russa e yiddish (nei pressi di Lepel, governatorato di Vitebsk).

Gli Avi sono una libera rielaborazione dell'antico rito omonimo dei *Dziady* autunnali, praticato in prossimità della festa dei Morti, in cui vengono richiamati gli spiriti dei morti (appunto, gli avi). Il poema si apre con una ballata intitolata *Lo spettro* (rimasta inedita fino al 1860) in cui un giovane respinto e suicidatosi per amore fa ritorno ogni anno mostrando il petto squarciato. Nella seconda parte del dramma l'azione si svolge invece in una piccola cappella di un cimitero, in Lituania, agli inizi del XIX secolo, la vigilia della Festa dei Morti. Il semplice popolo delle campagne partecipa al rito insieme al *guślarz* (in bielorusso гусяляр), figura che concentra in sé il ruolo di arcaico sacerdote, cantore e poeta,

⁴⁰ Lo confermano gli studi di M. Szykowski: "Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza", *Rozprawy Akademii Umiejętności Wydział Filologiczny* 55 (1917) 339-406; cit. in J.M. Rymkiewicz, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Horyzont, Warszawa 2001, 62-63.

capace di instaurare un contatto con le anime dei trapassati bisognose di conforto. Sorta di sciamano, dotato di evidenti poteri metafisici, egli richiama i morti e chiede loro cosa desiderino: essi compaiono e si nutrono dei cibi simbolici che sono stati loro portati, come il papavero e l'assenzio, ma alcuni di loro si rifiutano di farlo lamentandosi. Il contatto tra i vivi e i morti è breve e avviene solo grazie al *guślarz*, all'interno di un rigido rito. Condannate a vagare senza pace sulla terra, le anime scompaiono. Tra i tormentati personaggi ci sono fanciulletti colpevoli di non aver mai provato sofferenze o sentimenti, una pastorella incapace di amare, un Malvagio Signore perseguitato dai suoi servi trasformati in uccelli rapaci e un misterioso spettro (*Widmo*) che tace e non partecipa al rito. Alla parte II segue direttamente la IV (la III sarà composta solo dieci anni più tardi e, pur ricollegandosi ad alcuni avvenimenti, avrà un'ambientazione molto diversa).

Nella parte IV del dramma si presenta una situazione diversa, ma simmetrica. Ci troviamo a casa di un prete uniate la sera prima della Festa dei Morti, forse nei primi anni '20 del secolo XIX. All'improvviso bussava alla porta un misterioso personaggio dalla mente sconvolta, vestito in maniera bizzarra, sorta di "ospite magico" (fig. 1).⁴¹ Egli racconta di un suo tragico amore, conclusosi con un suicidio nel giorno delle nozze della sua amata con un altro pretendente più ricco. Il dialogo con il sacerdote si rivela difficile, anche se si scopre che il giovane, folle o *revenant* che sia, è Gustaw, suo antico allievo. La II, IV e I parte degli *Avi* sono quindi popolate da anime dei morti suicidi per amore o incapaci di amare. Esse sono variazioni su uno stesso tema, su una stessa figura, ai confini tra vita e morte, che richiamano le credenze popolari secondo cui i giovani suicidi per amore avrebbero fatto ritorno nelle case delle amate e le avrebbero condotte sulla propria tomba facendole morire. L'amante infelice Gustaw non è tuttavia tanto inquietante: nel giorno dedicato al rito dei *Dziady* ripercorre il proprio calvario sentimentale nelle Tre ore di Amore, Disperazione e Avvertimento, scandite dallo spengersi di tre diverse candele. Rievocando il proprio tragico suicidio si trafigge con un pugnale, ma misteriosamente senza riuscire a ferirsi. Con lo scoccare della mezzanotte scompare.

Il dramma di Mickiewicz non solo ebbe il merito di nobilitare un antichissimo rito popolare, praticato ormai solo nelle campagne di varie zone orientali,⁴² ma anche di focalizzare l'attenzione degli studiosi, in un'epoca di grande interesse per l'etnografia slava e comparata, verso le

⁴¹ A. Ważyk, *Cudowny kantorek*, PIW, Warszawa 1979, 33.

⁴² In una voce dell'*Encyklopedia powszechna* (Enciclopedia Universale, 1861) dello studioso di tradizioni popolari Kazimierz W. Wójcicki e in un articolo di Mścisław Kamiński (in *Kurier Wileński*, 1862) si sosteneva che il rito era tuttora attuale nelle terre rutene: cit. in Wantowska, "Dziady", 220-221 e 293.

tradizioni popolari (ad esempio, canzoni che narrano di giovani innamorati morti tragicamente e ritornati a riprendersi le loro amate) legate a un rito ampiamente praticato nelle campagne ancora negli anni della Prima Guerra Mondiale⁴³ e ancora oggi non del tutto scomparso, nonostante il lungo dominio sovietico.

Gli *Avi* non solo rinfocolarono la battaglia tra Classici e Romantici, ma aprirono inoltre un acceso dibattito destinato a prolungarsi per oltre un secolo sulla loro veridicità etnografica, con un costante interesse degli studiosi del folklore otto e novecenteschi verso il dramma. Ricordiamo inoltre che, nonostante le censure, Mickiewicz era un autore ben noto in Russia, dove aveva trascorso vari anni della giovinezza e pubblicato alcune sue opere; la bibliografia delle traduzioni delle sue opere apparse in Russia occupa un intero volume.⁴⁴

Specie a cavallo tra Otto e Novecento si assiste a un rinnovato interesse degli scrittori russi verso gli *Avi*: l'attenzione crebbe in occasione del cinquantenario della morte dell'autore (1905). Ricordiamo le versioni giovanili di Ivan Bunin, del simbolista Solovëv e di Gorkij.⁴⁵ Tra i tanti traduttori ci fu anche lo scrittore di origine ebraica Vladimir Bogoraz (noto anche con lo pseudonimo N.A. Tan), uno dei fondatori della prima cattedra di etnologia all'Università di Pietrogrado,⁴⁶ che tradusse personalmente una breve composizione tratta dal ciclo degli *Avi*.⁴⁷

Le affinità tra il testo di An-skij e *Gli Avi* furono costantemente rilevate fin dagli inizi non solo dai critici polacchi, ma anche da vari organizzatori degli spettacoli, come W. Fallek o A. Marek. Non solo la figura del *meshulach* e la danza con i mendicanti, ma anche il tema dell'innamorato morto per amore e ritornato sulla terra potevano rifarsi a

⁴³ Id., 221.

⁴⁴ I. L'vovna Kurant, *Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. Bibliografia Przekładów Oraz Literatury Krytycznej w Języku Rosyjskim Wydanych W Latach 1711-1975*, 3. Adam Mickiewicz: bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1825-1981, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, 35-39.

⁴⁵ Zb. Barański, *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, Prace wrocławskiego tow., Naukowego, Wrocław 1962.

⁴⁶ Id., 26. Su Vladimir Germanovich Bogoraz (pseud. N.A. Tan (1865-1936) si veda la voce di Wikipedia alla pagina web http://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Bogoraz. An-skij lo aveva citato assieme ad altri etnografi nel suo saggio "Di ydishe folks-shafung" (1908): cfr. la versione inglese "Jewish Ethnopoetics", in H. Bar-Itzhak, *Pioneers of Jewish Ethnography and Folkloristics in Eastern Europe*, Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana 2010, 35.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *Dekabristam* [trad. di *Do przyjaciół Moskali* (Agli amici Moscoviti, dalla III parte degli *Avi*)], in I. Fomin, *Sobranie ctichotvorenii' dekabristov*, I, Moskva 1906, 7-8; cfr. Barański, *Literatura polska*, 26.

modelli folklorici o letterari europei. Boy Żeleński aveva perfino ipotizzato che per gli stessi ebrei il *Dibbuk* potesse risultare esotico.⁴⁸

I recensori polacchi lo definirono invece «*Gli Avi ebraici*», ponendosi su posizioni diametralmente opposte a quelle di gran parte della stampa ebraica, che ne rimarcava l'unicità e la specificità culturale. Si disse che il suo intreccio non era «affatto estraneo» alla cultura polacca⁴⁹ e si rimarcò che la figura dello *tzaddik* ricordava quella del *guślarz*. Un altro nome ricorrente fu quello Stanisław Wyspiański, drammaturgo e pittore molto amato dagli intellettuali ebrei, che aveva costituito un modello per vari protagonisti della letteratura e teatro yiddish (S. Ash, Peretz, A. Weiter).⁵⁰ Più di un critico citò il suo importante dramma *Le nozze* (1901), vero e proprio mito per la cultura polacca, chiamando l'opera an-skijana «*Le nozze della cultura yiddish*».⁵¹ Se F. Siedlecki scriverà che le affinità con la tradizione polacca erano più mistiche che letterarie,⁵² gli accostamenti a Mickiewicz e Wyspiański furono condivisi da quasi tutti i recensori polacchi.⁵³ D'altra parte proprio l'individuazione di certe analogie con la tradizione polacca costituì il principale capo d'accusa di scarsa originalità del film di Waszyński da parte della critica Stefania Zahorska, anch'essa di origine ebraica, che lo stroncò.⁵⁴

Se il confronto con la cultura romantica e simbolista fu la chiave fondamentale con cui venne e in parte viene ancor'oggi recepito dai polacchi il dramma di An-skij,⁵⁵ per gli altri invece esso fu ricondotto a

⁴⁸ Boy Żeleński, *Teatr Szkarłatna maska*, 53.

⁴⁹ Siedlecki, *Teatr Szkarłatna maska*, 252.

⁵⁰ R. Węgrzyniak, *Wyspiański w oczach polskich Żydów*, in *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, Baran i Suszczyński, Kraków ... , 165-189.

⁵¹ Lorentowicz, S. *An-ski. Dybuk*, 530. Cfr. Irzykowski, *Teatr Szkarłatna maska*, 314.

⁵² Siedlecki, *Teatr Szkarłatna maska*, 251.

⁵³ Lorentowicz, S. *An-ski. Dybuk*, 530; Słonimski, *Teatr Szkarłatna Maska*, 37-38; K. Irzykowski «Pare che (An-skij) conoscesse i drammi di Wyspiański e che ne abbia subito l'influsso»: Irzykowski, *Dybuk*, 314.

⁵⁴ Zahorska giudicava Waszyński un regista assai poco adatto a dirigere il *Dibbuk* e temeva che potesse recare «vergogna al cinema polacco». Vedendo forti analogie recitative tra lo *tzaddik* e il *guślarz* dei *Dziady* di Mickiewicz, giudicò il film poco originale: S. Zahorska, «Nowe filmy», *Wiadomości literackie* 44 (1937) 6.

⁵⁵ Cfr. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, IV, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, 406; Madeyska-Pawlikowska, «Al limitare fra i mondi»; R. Pawłowski, R. Węgrzyniak, *Polsko-żydowskie Dziady*; Cfr. anche A. Kuligowska-Korzeniewska, «Żydowskie 'Dziady', czyli 'Dybuk'», *Rzeczpospolita* (15 gennaio 2009), anche on-line: http://www.rp.pl/artykul/120621,220860_Zydowskie_Dziady_czyli_Dybuk.html. Un capitolo a parte della recezione del *Dibbuk* riguarderebbe il teatro del geniale Tadeusz Kantor che ha intessuto intorno al ritorno dei morti buona parte della sua

fonti strettamente ebraico-ashkenazite: la demonologia e il misticismo ebraico, le leggende chassidiche. È naturale quindi che la forte tendenza autoreferenziale della critica polacca – da secoli persuasa del proprio primato culturale rispetto alle sue numerose minoranze – sia stata oggetto di forte stigmatizzazione; Elżbieta Ostrowska l'ha attribuita a un meccanismo di appropriazione e «familiarizzazione dell'Altro».⁵⁶ D'altra parte, è difficile astrarre certi elementi del *Dibbuk* dalla tradizione europea in generale e polacco-lituana in particolare. Vari suoi aspetti, legati soprattutto al *plot* sentimentale, sono nuovi rispetto alla demonologia ebraica e sembrano comunque derivare da incroci più complessi. Per questo, certa determinazione a ricondurre a ogni costo il *Dibbuk* a una sola matrice culturale (come quando si vuol far derivare i suoi elementi macabri da un non meglio specificato “Gotico chassidico”),⁵⁷ mi appare forzata e poco fertile. Nel testo di An-skij emerge invece un certo sincretismo, più o meno consapevole. La stessa danza con i poveri di Leye ha ispirato varianti di *Totentanz* nelle varie messe in scena e nel film del '37, mostrando come il testo non fosse così estraneo alla poetica del simbolismo e delle avanguardie europee; Irzykowski vi ha intravisto perfino un influsso di Strindberg e del drammaturgo espressionista Walter Hasenclever.⁵⁸

Come già accennato, è possibile anche individuare dei sottili fili che legano la *love story* metafisica del *Dibbuk* al motivo del fidanzato-*revenant* del folklore slavo, della poetica romantica e in particolare di quella degli *Avi mickiewicziani*:

1. come la IV parte degli *Avi*, *Il Dibbuk* è un'opera visionaria che pone al suo centro il ritorno di un'anima inquieta di un giovane morto a causa di un amore reso irrealizzabile da motivi economici e sociali;

2. come Gustaw, Khonen è un'individualità forte che non accetta l'ordine costituito ed entra in contrasto con la propria comunità;

3. come Gustaw, Khonen presenta aspetti affini a quello del *revenant* o ai fidanzati ritornati dall'Aldilà del gotico preromantico e romantico, ma non è in fondo realmente minaccioso per l'amata che desidera seguirlo. Entrambi non hanno veri propositi di vendetta, ma solo bisogno di denunciare un'ingiustizia: sono dei sentimentali, persuasi che l'amore superi i limiti imposti dall'opportunità sociale ed economica;

poetica: come già detto, l'artista aveva visto lo spettacolo di Habima prima della guerra.

⁵⁶ E. Ostrowska, “Der Dybbuk, The Dybbuk”, in P. Hames (a c.), *The Cinema of Central Europe*, Wallflower, London 2005, 33.

⁵⁷ I. Konigsberg, “‘The Only ‘I’ in the World’: Religion, Psychoanalysis and *The Dybbuk*”, *Cinema Journal* 36/4 (1997) 22-42.

⁵⁸ Irzykowski, *Dybuk*, 319. Cfr. il riferimento del regista K. Warlikowski a Maeterlink in Gruszczyński, “Rozmowy”.

4. nel *Dibbuk* la tomba dei due fidanzati uccisi nel pogrom di Chmielnicki funge da elemento premonitore e di attrazione: è qui che Leye invita il fidanzato alle proprie nozze e canta una ninna-nanna per i loro figli mai nati. Fin da Bürger e i suoi imitatori la tomba era un *topos* fondamentale delle ballate sui *revenants* che rapivano le loro fidanzate;

5. la comunità (nei *Dziady* il semplice popolo che ha fede nelle antiche credenze) raccolta attorno al protagonista ha un ruolo corale importante sia nel testo di An-skij sia in quello di Mickiewicz;

6. il personaggio del misterioso Messaggero, il *meshulach*, ha un ruolo affine a quello del mago-sacerdote *guslarz*;

7. il *Dibbuk* è un dramma etnografico come la II e IV parte degli *Avi*, in cui sono al centro sia le credenze popolari sui morti trasformati in demoni, sia un rito che mette in contatto mondo terreno e sovrannaturale. In entrambi i testi gli antichi riti hanno un ruolo catartico e riportano l'ordine in una situazione che minaccia di precipitare nel caos;

8. An-skij ricorre come Mickiewicz a canzoni, ballate, ninnenanne ecc.

Va detto, infine, che l'autore degli *Avi* era una vera e propria autorità per gli ebrei polacchi (Isaac B. Singer lo ha definito «il grande dei grandi»⁵⁹), sia per il ruolo da lui attribuito al popolo ebraico nella storia polacca ed europea, sia per le influenze della mistica ebraica sul suo messianesimo, sia infine per la leggenda delle sue origini ebraiche. Non possiamo escludere che An-skij potesse conoscere le parti degli *Avi* più affini ai suoi interessi, se non altro attraverso fonti russe. Va rilevato che altri scrittori ebrei polacchi di lingua yiddish, come Solomon Ash (nel dramma *Sabbatai Zevi*) o Isaac Peretz avevano subito analoghe influenze dal teatro di Wyspiański.⁶⁰ In ogni caso, l'etnologo ebreo-russo poteva non ignorare il motivo del ritorno dei morti, così presente anche nelle terre rutene in cui si era svolta la sua spedizione etnografica. Nei territori dell'antico *Commonwealth* polacco-lituano il folklore slavo e quello ebraico erano continuamente in contatto osmotico.

Nel periodo tra le due guerre la critica polacca ha colto soprattutto gli aspetti meno specificamente ebraici del *Dibbuk*, entusiasmandosi per il fatto che una così "esotica" diversità (il povero mondo dello *shtetl*) potesse inaspettatamente rappresentare questioni e temi universali della cultura

⁵⁹ Isaac Varshavsky (Isaac Bashevis Singer), "Fun der alter un nayer heym", *Forward* (20 marzo 1964), cit. in C. Shmeruk, "Isaac Bashevis Singer and Bruno Schultz", *The Polish Review* 36/2 (1991) 161-167: 163.

⁶⁰ Cfr. Siedlecki, *Teatr Szkarlatna maska*, 255 (in cui si cita anche un articolo di Michal Delines apparso sulla rivista francese *Temps*); C. Shmeruk, *Peretses yi'esh-vizye*, Yidisher Visnshaftlekher Institut - YIVO, Nyu-York 1971, 13-16; cit. in M.C. Steinlauf, "Paura di Purim: Y.L. Peretz e la canonizzazione del teatro yiddish", in *Café Savoy*, 82.

europea e che la metafisica di un mondo arcaico e primitivo fosse una nuova chiave per guardare alla contemporaneità. Il frequente richiamo a modelli polacchi romantici e simbolisti s'iscrive in un più generale riferimento a una tradizione collettiva europea, dalla tragedia greca a Shakespeare⁶¹ e dal Simbolismo all'Espressionismo. Il *Dibbuk* è apparso perciò come una specie di ponte, più o meno stretto a seconda delle diverse prospettive ideologiche, tra la nuova cultura yiddish e la secolare tradizione occidentale. Tutto ciò collideva naturalmente con la sua recezione da parte di ampi strati dell'ebraismo polacco come opera identitaria, diversa da ogni altra, destinata ad aprire una fase di rinnovamento. Dopo la tragedia della *Shoah* questo difficile dialogo non ha avuto la possibilità di svilupparsi e per molti versi la bipolarità delle interpretazioni ancora oggi sembra essere rimasta la stessa.

⁶¹ Cfr. la già citata recensione alla messa in scena della Vilner Trupe a Cravovia in cui si asseriva che il fidanzato tragico avrebbe potuto essere benissimo un Kordian o un Romeo: Sz(yjkowski), "Misterium żydowskie", 2; cfr. Lorentowicz, *S. An-ski. Dybuk*, 531.



DZIADY, część IV

Rys. Czesława Jankowskiego

... ktoś to jest na progu?
ktoś ty taki? ... po co? ... na co?
Ach, trup, trup! upiór, ladaco!

Fig. 1 - Illustrazione di Czesław Jankowski per *Gli Avi* di Mickiewicz.

ELEONORA UDALSKA

Il *Dibbuk* sulle scene polacche*

1. Fra le due guerre

I primi tentativi di mettere in scena il *Dibbuk* in polacco non sono mai andati in porto: né a Cracovia, malgrado le lunghe settimane di preparazione al “Bagatela”, né a Varsavia, al Teatro “Bogusławski”. Quest’opera realistica di personaggi mistici, come l’avrebbe definita An-ski stesso, aveva un sostenitore convinto in Marek Arnsztein – come autore e regista meglio noto con lo pseudonimo di Andrzej Marek – il quale, avendo tradotto egli stesso il dramma dallo yiddish, riuscì infine a richiamare l’interesse di Kazimierz Wroczyński, allora direttore del Teatr Miejski (Teatro Comunale) di Łódź. Dopo numerose difficoltà e attacchi da parte dei nazionalisti, Wroczyński affidò le sorti del dramma allo stesso Marek, convinto che la rappresentazione di un testo così complesso e radicato nella tradizione della cultura ebraica avrebbe potuto essere affrontata solo da un regista in possesso di una buona conoscenza del mondo hassidico, della qabbalah e dei costumi ebraici. Dopo aver letto il testo, Wroczyński volle inoltre che il *Dibbuk* fosse messo in scena come dramma completamente «mistico, con soppressione pressoché totale del folklore».¹

In quel tempo An-ski era considerato dall’opinione corrente come una specie di resurrettore del mistero. Marek, da parte sua, non volle seguire la via della rappresentazione tradizionale già avviata dalla Vilner Trupe. Elaborando l’immagine scenica, dovendo rappresentare realisticamente il mondo sovrasensibile, egli pensò alle esperienze del teatro espressionista;

* Una prima versione di questo articolo, “*Dybuk na scenach polskich*”, è apparsa in A. Kuligowska-Korzeniewska (a c.), *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Warszawa, 18-21 października 1993 roku*, Leyko, Łódź 1998, 168-181; è stata qui aggiunta una nuova sezione conclusiva. La traduzione dal polacco è di Francesco Annicchiario e Dorota Hartman.

¹ “Wywiad z p. dyr. T. Miejskiego w Łódzi” [Intervista al direttore del Teatro Comunale di Łódź], *Nasz Przegląd* n. 110, 1925.

senza trascurare l'aspetto classista del conflitto sull'arte.² D'altra parte i suoi attori lavoravano di solito nella commedia, né erano abituati alla disciplina richiesta da una direzione artistica unitaria. In ogni caso, alla prima rappresentazione del 18 aprile 1925 la critica mostrò apprezzamento per il lavoro, anche se non mancarono voci critiche.

Con la messa in scena di *Łódź*, Marek avviò l'elaborazione di una piattaforma artistica incentrata, secondo le sue parole, «sul reciproco amarsi delle persone, senza considerare quale Dio si stia pregando e in quale lingua si esprimano gioie e dolori».³ La rappresentazione del *Dibbuk* al Comunale fu un tentativo di abbattere il muro fra due culture vicine: «presentando questo dramma – spiegò il presidente del consiglio comunale di Łódź, il dr. Fichna – il Teatro intende rivolgersi non solo al pubblico ebraico, ma anche a quello cristiano, che in questo modo potrà conoscere il valore del *Dibbuk*».⁴ I critici riferirono come la rappresentazione fu effettivamente accolta con entusiasmo, e che alla prima messa in scena la sala era gremita. L'interesse per il dramma si doveva in effetti alle famose e già leggendarie messe in scena della Vilner Trupe e di Habima. Purtroppo non sappiamo quante repliche furono effettuate in quella stagione, né quale fosse la compagine degli spettatori.

Cosa fu particolarmente percepito nella rappresentazione di Łódź del *Dibbuk*? Sulle pagine del *Kurier Łódzki*, Bolesław Dudziński scrisse dopo la prima:

Il *Dibbuk* è avvolto nelle nebbie di un romanticismo del tutto estraneo ai tempi moderni, intriso di luci mistiche ultramondane; è davvero una creazione scenica fuori dal comune, pietra miliare della fama dell'autore, morto cinque anni fa.⁵

Lo stesso critico sottolineò l'abile lavoro registico, la bellezza delle scene di gruppo e le due interpretazioni fortemente espressive di Chanan e Lea. Il ritmo dello spettacolo parve tuttavia troppo lento e slegato da quello della musica di accompagnamento.

Da un'altra prospettiva, Jakub Appenzlak lodò nel primo atto «i magnifici interni e la sinergia degli artisti», trovando «ottime le maschere

² Si veda K.A. Lewkowski, "Teatr Miejski w Łodzi 1918-1931" [Il Teatro Comunale di Łódź, 1918-1931], in S. Kaszyński (a c.), *Teatr przy ulicy Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844-1978* [Il teatro di via Cegielniana. Note dalle cronache teatrali di Łódź, 1844-1978], Łódź 1980, 123-159.

³ T. Boy-Żeleński, *Pisma* [Scritti], XXIII, PIW, Warszawa 1965, 515; cf. anche *Nasz Przegląd* del 30 luglio 1929.

⁴ J. Appenzlak, "'Dybuk' na scenie polskiej w Łodzi", [Il *Dibbuk* sulla scena polacca di Łódź], *Nasz Przegląd* n. 112, 1925.

⁵ B. Dudziński, "Dybuk", *Kurier Łódzki* del 21 aprile 1925.

e i costumi, i movimenti, la mimica e il tono, il canto e il ballo dei ḥassidim». Nel secondo atto, denso di effetti di luce («fantastico il gioco di luci, colori e sfumature, rendendo fantasmagorica la danza della morte»), «mancava il contrasto tra la folla dei mendicanti e il ricco Sender». ⁶ Il regista avrebbe messo a confronto Lea e la folla dei mendicanti solo in un'occasione, circondando tutti con una fila di scheletri e spegnendo le luci, creando così una messinscena plastica, ma con un effetto espressionista che avrebbe posto in secondo piano il misticismo del dramma e la sua connotazione filosofica. Anche per Appenszlak il pezzo forte del dramma erano le scene di gruppo e specialmente quella nella festa nuziale, in cui era fedelmente riproposto il rituale ebraico. Non sembra invece che il terzo atto – in cui s'introduce lo spettatore al confine fra i due mondi, tra le leggi della qabbalah, della fede e del mito – abbia suscitato nel critico particolari emozioni: lo si dice preparato male, e che gli attori in generale non avevano ben compreso il significato dell'opera.

Molti elogi furono riservati a Tadeusz Białoszczyński nel ruolo di Chanan e a Stefania Jarkowska nel ruolo di Lea, «impressionante nelle scene di possessione». ⁷ D'altra parte non sembrò che gli altri interpreti padroneggiassero i ruoli e, di conseguenza, la resa dello spettacolo ne risultava indebolita. Lo żaddik di Konstanty Tatarkiewicz era un rabbi di provincia, non un taumaturgo, una guida spirituale di ḥassidim e potente vicario di Dio; soprattutto, mancava di maestà e dell'energia richiesta dal suo compito di governare i vivi e i morti. Tatarkiewicz non riuscì dunque a ben rappresentare il ponte fra le leggi tradizionali e le credenze popolari. Allo stesso modo, come testimoniato da Appenszlak, il Mešulah di Wincenty Wybrański «non è riuscito a staccarsi dalla massa dei batlanim o dei ḥassidim, né a evocare quella figura mistica dalle cui labbra giunge la volontà della coscienza popolare ... Non è stato in grado di portare in una sola persona il ruolo destinatogli di coro da tragedia greca». ⁸ Nonostante avesse studiato bene la parte, anche la voce troppo debole e flebile di Wybrański non gli permise di esprimere appieno il senso morale del dramma. Nella prima rappresentazione fu posto particolare accento sugli elementi di ritualità. Vari mezzi visivi – fra cui le accurate scenografie, opera di Bolesław Kudewicz, e il fantastico gioco di luci – ebbero il compito di avvicinare lo spettatore alla diversità dei costumi ebraici, cercando di catturarne l'interesse focalizzando l'attenzione sulla ricchezza di una cultura ai più sconosciuta.

Un mese dopo, il 29 maggio 1925, Andrzej Marek replicò il *Dibbuk* al Teatro “Szkarłatna Mask” di Varsavia (in ul. Jasna 3), in una versione con nuove scenografie di Józef Wodyński. Il critico del *Nasz Przegląd*

⁶ Appenszlak, “Dybuk”.

⁷ Dudziński, “Dybuk”.

⁸ Appenszlak, “Dybuk”.

salutò l'opera come contributo all'abbattimento del reciproco muro d'indifferenza ebraico-polacco, e scrisse:

Il *Dibbuk* nei teatri polacchi. Un capolavoro ebraico in un teatro polacco della capitale! Per la prima volta dopo molti, molti anni, si è data voce a un poeta ebreo ed è stato compiuto uno sforzo artistico notevole per far percepire ai polacchi lo spirito creativo di un teatro più estraneo di quello della lontana Cina. C'è stato un cambiamento nell'atteggiamento degli intellettuali polacchi nei confronti degli ebrei, o, quanto meno, siamo appena entrati nella fase del cambiamento?⁹

Per i critici di Varsavia, la rappresentazione fu paragonabile alla scoperta di un continente sconosciuto. Un elemento, in particolare, si rileva dalle recensioni: un grande stupore per il fatto che «un esotismo quasi orientale», come notò Jan Lorentowicz, «esistesse così vicino a noi, proprio al di là del muro». ¹⁰ I critici provarono dunque a comprendere e a spiegare questo esotismo, ricercandone le fonti poetiche e non limitandosi, com'era avvenuto a Łódź, a commenti laconici. La critica provò invece a riflettere sul misterioso successo del *Dibbuk*, sulla sua struttura, sui suoi collegamenti con il dramma romantico e con Stanisław Wyspiański. L'opera di An-ski fu decisamente nobilitata e giudicata il prodotto di un vero talento drammatico.

Dopo l'esperienza di Łódź, lavorando con gli ottimi attori del Teatro «Bogusławski» di Varsavia – i quali, come fu maliziosamente rilevato dalla *Gazeta Poranna 2 grosze*, si ritrovarono alle prese con un'opera ebraica e diretta da un ebreo – Marek riuscì ad allestire lo spettacolo in forma non solo nuova, ma anche più equilibrata. In particolare egli dedicò speciale attenzione all'atmosfera e al ritmo delle scene di gruppo, eliminando parecchi «ebraismi». ¹¹ La rappresentazione nella capitale mise ulteriormente in luce la spiritualità del dramma: «la pièce ha destato profonda impressione, grazie alla sua profondità, sagacemente evidenziata

⁹ J. Appenzlak, «Dybuk», *Nasz Przegląd* n. 147, 1925. Nel numero 146 di *Nasz Przegląd* è indicato l'intero gruppo dei realizzatori dell'opera, e che gli spettacoli avrebbero avuto inizio alle otto della sera.

¹⁰ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru* [Vent'anni di teatro], III, Hoesick, Warszawa 1933, 530.

¹¹ Antoni Słonimski ebbe tuttavia un'impressione diversa: «Va poi sottolineato il buffo accento di alcuni comprimari, i quali dovendo impersonare degli ebrei hanno pensato bene di recitare con un accento yiddish; che è come recitare le opere francesi con accento francese»: A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie* [Lo stupro di Melpomene], Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, 38.

da Marek» annotò Mieczysław Limanowski.¹² Anche Tadeusz Boy-Żeleński riconobbe che «l'avvicendamento di vivi e morti e il continuo alternarsi di vita mondana e ultraterrena, che si può intendere ... come uno degli aspetti della nostra vita interiore» suscitò forte emozione.¹³

Si direbbe che sin dall'inizio questo allestimento non sia stato inteso come rappresentazione di un mistero popolare – il *Dibbuk* della Vilner Trupe – ma piuttosto come dramma del subconscio, teso a portare a galla aspirazioni ancestrali e tensioni interiori. Una cosa è certa: lo spettacolo di Varsavia fu ben lontano da una semplice rappresentazione folklorica. Il regista non speculò sull'ebraismo: anzi, fece il possibile per costruire un mondo pervaso di archetipi culturali, mostrandone la ricchezza e la forza nella costruzione d'insieme. Tuttavia non sempre gli attori sono all'altezza del compito, e le note sulle prestazioni sono laconiche e contraddittorie. Non sappiamo molto, inoltre, sulle soluzioni di scena e sul ruolo della musica, così presente nel dramma originale. Nelle recensioni si rileva spesso lo spostamento d'accento nel ruolo dello *zaddik* di Miropol (Wojciech Brydziński) rispetto a quelle della troupe di Vilna. Nella rappresentazione di Marek, lo *zaddik*, «caratterizzato da sfumature di tragica austerità e forza spirituale»,¹⁴ era «una guida e un pastore d'anime»;¹⁵ un riferimento per la comunità ma anche per l'immaginario del popolo. Punto culminante era il momento dell'esorcismo, che il regista volle mostrare quasi come un momento di estasi religiosa. Dopo questa scena, lo *zaddik* si ritira in secondo piano: gli eventi si susseguono ormai oltre la sua sfera di potere. Di Lea (Zofia Mysłakowska), Słonimski scrisse che «era ripiegata su sé stessa, indifesa, vinta dal fatalismo del suo amore»;¹⁶ altri ne notarono la plasticità nei gesti e la vitalità nell'espressione degli occhi, ma nessuno fu soddisfatto della sua voce, definita flebile e disarmonica (specie nella scena del dialogo con il dibbuk).

Il ruolo minore dell'anziana balia di Lea, Frade (Ewa Kumina), fu definito «un vero capolavoro ... uno studio originale sullo spirito e sul matriarcato ebraico».¹⁷ Il misterioso Mešulah, declinato da Marek come incarnazione della Coscienza, ma un po' arido e affettato nella versione di

¹² M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940* [Spiritualità e maestria. Recensioni teatrali 1901-1940], a c. di Z. Osiński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992, 388.

¹³ Boy-Żeleński, *Pisma*, XXII [1987]: 322.

¹⁴ Lorentowicz, *Dwadzieścia lat*, 532.

¹⁵ Boy-Żeleński, *Pisma*, XXII: 322.

¹⁶ Słonimski, *Gwalt*, 37.

¹⁷ J. Appenzlak, "Dybuk", *Nasz Przegląd* n. 148, 1925. Si veda anche E. Breiter, "Teatry warszawskie" [Teatri di Varsavia], *Świat* n. 24, 1925.

Wiesław Gawlikowski, non riuscì a convincere come mediatore fra i due mondi. Il personaggio di Chanan (Wiktor Biegański) rifletteva poi un solo aspetto: l'amore romantico per Lea, intento a cantillare il Cantico dei Cantici con un'immagine, come scritto da Boy-Żeleński, da eroe romantico, non da ḥassid alla ricerca della «verità nel peccato». Lo spettacolo sarebbe stato, inoltre, penalizzato dall'interprete di Sender, Marcin Bay-Rydzewski, mostrato soltanto come un ricco arrogante. Non sembra che al tema faustiano e delle leggi della qabbalah sia stato dato, infine, giusto risalto.

Boy-Żeleński analizzò la rappresentazione dalla prospettiva del semplice spettatore:

eccoci innanzi all'ennesimo interno di una sinagoga, che è sia un santuario sia un locale pubblico; assistiamo a un rito nuziale; vi è infine la scena possente del processo innanzi al rabbino. Quando alla fine del terzo atto cala il sipario, si ha la sensazione di essere tornati da un paese lontano, remoto. E quest'aria di alterità è determinata anche dalla consapevolezza che questo paese remoto è proprio qui, intorno a noi, a pochi isolati di distanza.¹⁸

Queste sono, in sintesi, le informazioni disponibili sulle prime due messe in scena polacche del *Dibbuk* di An-ski, realizzate da Andrzej Marek. Entrambe sono rilevanti per la letteratura teatrale sul periodo compreso fra le due guerre e videro la luce in un contesto sociale preciso che, allo stesso contempo, contribuirono a determinare. La metafora delle anime che non trovano un posto per esistere, e come l'amore di due amanti possa essere più duraturo della loro stessa vita, mostrarono al pubblico polacco alcuni archetipi presenti nella tradizione culturale ebraica; le rappresentazioni proiettarono inoltre il *Dibbuk* oltre il mondo yiddish e del ghetto sociale ebraico. La critica teatrale vi intravide, inoltre, collegamenti con la tradizione del dramma romantico polacco sia nel tessuto poetico, sia nella filosofia mistica.

Tuttavia né la messa in scena di Łódź, né quella di Varsavia replicarono la fortuna del *Dibbuk* della Vilner Trupe, sia per quanto riguarda il numero di repliche, sia per afflusso di spettatori, sebbene ne abbiano avviato la stagione della varie rappresentazioni in lingua polacca. Annoteremo le più rilevanti: al Teatro Rinnovato di Varsavia nella stagione 1926/1927, sotto la direzione artistica di Piotr Hryniewicz e quella letteraria di Wiktor Brumer; al Teatro Comunale di Lublino, stagione 1928/1929 (la prima il 17 aprile), nella versione curata da Józef Grodnicki ed Edmund Szafrński, con scenografie di Bronisław Rysiewski e un'orchestra (più il coro della sinagoga); al Teatro Comunale di Łódź, nella versione di Zbigniew Ziemiński e Andrzej Marek, diretta da Karol

¹⁸ Boy-Żeleński, *Pisma*, XXII: 323.

Borowski, nella stagione 1931/1932 (la prima il 23 aprile; 6 repliche). In tutte queste rappresentazioni fu utilizzata la traduzione di Andrzej Marek.

2. Dopo il conflitto

Nel periodo successivo alla II Guerra Mondiale nuovi capitoli si aggiunsero alla vita scenica del *Dibbuk*. Tre gli allestimenti più rilevanti: il primo fu quello del Teatr Żydowski (Teatro Ebraico) di Varsavia, con prima il 16 febbraio 1957, a cura di Abraham Morewski, spettacolo poi portato sui palcoscenici di molte città polacche; 2) il secondo fu realizzato più di trent'anni dopo, allo Stary Teatr (Teatro Vecchio) di Cracovia, con prima il 12 marzo 1988, per la regia di Andrzej Wajda; il terzo al Teatro "Stefan Jaracz" di Łódź, con prima il 21 aprile 1993 nell'ambito degli eventi per il cinquantesimo anniversario della Rivolta del Ghetto di Varsavia, per la regia di Waldemar Zawodziński, le scenografie di Barbara Wesolowska, la musica di Piotr Hertel e le coreografie di Janina Niesobka, sulla versione del testo di Michał Friedman.

Vi furono però anche vari allestimenti in yiddish, sempre del Teatro Ebraico di Varsavia, ove si mise per la prima volta in scena il testo di Anski sin dal 1956, subito dopo l'"Ottobre polacco". Il teatro nazionale si scrollava di dosso, lentamente, il pesante grigiore del socialismo reale.

Il Dibbuk diretto da Chewel Buzgan, con messa in scena ed elaborazione drammaturgica di Abraham Morewski (scenografie di Edward Grejewski e Józef Pasmanik, musica di Albin Wolusa), s'ispirava ad atmosfere popolari, e in effetti fu trattato come un'opera popolare (figg. 1-2). Fu aggiunta una doppia identità ai personaggi, affinché costituissero una specie di coro; i recitativi di Chanan, di Lea, dello *zaddik* e le danze ebbero connotazione più musicale. Nello spettacolo furono anche enfaticizzate le sfumature bibliche, i toni ancestrali dei recitativi sacri e dei canti *ḥassidici* un tempo cantati nei piccoli villaggi di confine. La scenografia era uniformata al tono dello spettacolo: la sinagoga, dalla struttura tripartita come un antico trittico; il pervinca del panorama desertico, che richiama il paesaggio biblico; i mendicanti plasmati sui disegni di Rembrandt; il *Mešulah* con una tunica intrisa dal verde dei riflettori, simile all'*Ebreo verde* di Chagall; tutto mostrava la plurisecolare ed eterna cultura ebraica.

Nella scena dell'esorcismo gli accessori occupavano un ruolo fondamentale: sette candele nere e sette corni rituali, oltre alle funeree tuniche bianche degli attori. Nell'espressività attorale dominava una ritmicità recitativa (soprattutto nelle battute dello *zaddik* Azriel, interpretato da Morewski, e in quelle di Lea, interpretata da Ruth Kamińska). In effetti personaggio centrale della rappresentazione diviene proprio lo *zaddik* Azriel, il quale narra antiche parabole come un antico patriarca. Non manca nel personaggio un attimo di smarrimento, espresso quasi con il pianto, nelle parole: «Sono solo un vecchio!». La recitazione di

Morewski, moderata nei gesti e accolta dal pubblico in profondo silenzio, contribuiva a spostare la rappresentazione dalla plasticità del folklore di genere alla riflessione su un mondo ormai defunto, sulle sue radici e sulla sua funzione nella vita dei sopravvissuti. Culmine dello spettacolo era infatti la lotta dello zaddik contro il dibbuk, celebrata sotto le luci chiare del palco.¹⁹ L'esorcismo del dibbuk allude dunque a un desiderio di allontanare il peso del passato dalla memoria dei vivi. I vivi devono compiere il proprio cammino vivendo lo splendore del presente, non rivivendo il loro tragico passato. Chanan (Karol Latowicz), che solo apparentemente non prende parte all'azione, lascia nel I atto un'immagine molto forte: è il simbolo dell'unione fervida e inequivocabile con le regole immutabili e il loro codice morale, conferendo dignità poetica a questo legame. La drammaticità del testo si concentra su di lui e in questo allestimento Chanan diviene espressione non solo di una protesta iconoclasta contro l'ingiustizia di Dio e degli uomini, ma anche contro l'indifferenza verso le sofferenze del popolo ebraico.

L'intricato mistero della leggenda di An-ski – la fede mistica nella trasmigrazione delle anime – risulta trattato con sorprendente realismo. La storia di una ragazza posseduta da un dibbuk, anima del suo amato defunto anelante alla conoscenza del bene e del male, si trasforma nella storia della figlia di un ricco ebreo, impazzita dal dolore per la morte dell'amato, cui non le era stato concesso di unirsi a causa delle differenze sociali. L'accento posto sul sentimento, e il suo epilogo, concorrono a trascinare i contenuti mistici dell'opera entro la sfera del melodramma; e così, infatti, il testo fu recepito dal pubblico. Il timore delle forze ultrasensibili, l'irrealtà del mondo rappresentato, il notevole apporto di sfumature terrene, risultano echi del verismo realista del socialismo, ancora necessario, che già aveva annichilito la messa in scena di varie opere romantiche (ad esempio *Gli Avi* di Mickiewicz, per la regia di Aleksander Bardini al Teatro Polacco di Varsavia nel 1955).

Le inadeguatezze nella poetica registica risultano però ancora maggiori. Esse furono notate, in particolare, nelle interpretazioni dello zaddik di Morewski e del Mešulah di Buzgan, entrambe ben descritte in numerose recensioni. Morewski costruì il personaggio dello zaddik attingendo a piene mani a vari mezzi attoriali, non tralasciando le minime sfumature; Buzgan eliminò invece tutto il superfluo: con gesti ieratici, la maschera immobile, preoccupandosi solo della voce e del movimento degli occhi, penetrava la coscienza degli altri personaggi. Il suo Mešulah apparteneva a un mondo superiore, giungendo a porsi come personaggio-simbolo di tutte le generazioni del popolo ebraico. Né mancarono osservazioni sulla recitazione della giovane Ruth Kamińska, nel ruolo di

¹⁹ Si veda A. Grodzicki, "Oknem i uchem recenzenta. 'Dybuk'" [Con l'occhio e l'orecchio del recensore. 'Il Dibbuk'], *Życie Wszawy* n. 42, 1957.

Lea, la quale incantò i critici con il suo lirismo e per il pathos nella scena di pianto per Chanan, e per il realismo nella scena della possessione.

La prima messa in scena del *Dibbuk* dal dopoguerra, cui assistette un pubblico quasi esclusivamente polacco, mostrò gli aspetti più profondi del pensiero mistico di cui sono pervasi la tradizione e i costumi degli ebrei; ma pose anche l'accento, ben più di qualunque altra rappresentazione anteriore, su una cultura che in Polonia stava morendo, e che invece un tempo si era sviluppata insieme alla cultura polacca. Essa divenne la voce della memoria e il dibbuk fu lo spirito degli assassinati. Lo spettacolo rivelò la ricchezza dei costumi e della fede di coloro che stavano per essere dimenticati.

Gli allestimenti del Teatro Ebraico di Varsavia, con traduzione simultanea in polacco, rappresentano una fase nuova della vita in scena del *Dibbuk*, e risultano espressamente rivolti a un pubblico sia ebraico sia polacco. Le prime recite ebbero luogo nel 1970 (dal 21 febbraio);²⁰ nel 1973 (10 ottobre)²¹ e nel 1990 (2 dicembre),²² avendo come sottotitolo *Al confine tra i due mondi*. L'allestimento portato in scena il 9 luglio 2004 per la regia di Szymon Szurmiej s'intitolerà invece *Tra la notte e il giorno. Dibbuk*. Si trattava in questo caso di uno spettacolo costruito su due diverse opere di An-ski, *Giorno e notte* e *Dibbuk*; rispetto alle precedenti rappresentazioni del testo, la composizione scenica era del tutto nuova.²³ Questa messa in scena, in seguito ulteriormente rivista e messa a punto, è ancor oggi nel repertorio del Teatro. Sugli allestimenti in yiddish del *Dibbuk*, all'interno delle importanti attività del Teatro Ebraico e dei suoi registi, tornerò tuttavia in altra sede.

Al confronto con gli allestimenti del Teatro Ebraico di Varsavia, la messa in scena del *Dibbuk* allo Stry Teatr di Cracovia curata nel 1988 da Andrzej Wajda fu realizzata in un'atmosfera completamente diversa. In

²⁰ *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów* [Dibbuk. Al confine di due mondi]. Adattamento e regia di Chewel Buzgan, scenografia di Marian Stańczak, coreografie di Witold Gruza, musiche di Jerzy Dobrzański. Lo spettacolo fu rappresentato 24 volte nella sede del teatro e 3 volte in tournée.

²¹ Id., a cura di Chewel Buzgan; adattamento e regia di Szymon Szurmiej, scenografie di Jerzy Gruza, musiche Jerzy Dobrzański. Ripresentato il 10 ottobre 1974.

²² Id., adattamento e regia di Szymon Szurmiej, scenografie di Marian Stańczak, coreografie di Witold Gruza, arrangiamento delle musiche tradizionali ebraiche di Teresa Wrońska, coreografie di Jerzy Dobrzański.

²³ *Między dniem a nocą. Widowisko dramatyczne w dwóch częściach wg. utworów Dybuk i Dzień i noc* [Tra la notte e il giorno. Rappresentazione drammatica in due parti tratta dalle opere *Dibbuk* e *Giorno e notte*]. Adattamenti e regia di Szymon Szurmiej, secondo regista Artur Hofman, scenografie di Marta Gruzuńska, coreografie di Dorota Furman, musiche di Teresa Wróblewska.

Polonia l'interesse verso la storia e la cultura ebraica era cresciuto enormemente, e si avvicinava il 45° anniversario della distruzione del ghetto. Wajda non si rivolse alle vecchie traduzioni dell'opera di An-ski, ma a un adattamento in versi realizzato da Ernest Bryll.²⁴ Per la regia si avvalse della collaborazione di Chanan Snir del Teatro Habima di Tel Aviv (figg. 3-4). Le scenografie e i costumi furono affidati a Krystyna Zachatowicz, mentre Zygmunt Konieczny compose le musiche. Fu preparato un allestimento scenico camerale, chiuso nella superficie interna del tempio, con prospettiva fissa sul cimitero ebraico e i suoi mucchi di oblunghe *mazzevoth* (stele funerarie) addossate l'una all'altra. Tale prospettiva mostrava subito l'idea portante del progetto: sottrarre all'indifferenza della cultura polacca il volto multiforme di un popolo trucidato. Tramite l'avvicinarsi delle scenografie, Wajda volle una rappresentazione di tono elegiaco, rendendo omaggio al popolo ebraico, senza cadere nell'opera di genere e nel folklore. Ciò non vuol dire che nella sua regia mancassero le manifestazioni dello spirito ebraico, la gestualità religiosa o la fede popolare nella vicinanza fra morti e vivi. Lo spettacolo aveva inizio con una scena significativa: il volo, dal cimitero, delle anime imprigionate dei morti, in sembianza di corvi. L'azione si spostava poi nel tempio gremito di ebrei salmodianti, quindi nel villaggio e, infine, nel vero e proprio mondo dei vivi. I vari personaggi, mentre narrano di miracoli e di metamorfosi, rivolgono continuamente il pensiero a coloro che sono nel sonno eterno. In questa versione del *Dibbuk* il mondo dei vivi e quello dei morti risultano in simbiosi così come forse lo erano solo nelle intenzioni dell'autore.

Wajda, argutamente, sviluppa anche i temi dell'amore e della fedeltà, del dubbio e della fede, di ciò che è transitorio e di ciò che è eterno, mostrando i volti di una filosofia e di una mistica di cui, in quanto parte anche della nostra storia, tutti dovremmo essere consapevoli. Nella intonazione elegiaca, nel chiasso delle scene collettive (particolarmente gioiosa la scena di danza), nell'illuminazione delle postazioni degli attori, la leggenda, già immersa nella realtà galiziana, diviene racconto delle questioni fondamentali della vita e della morte, così come concepite dal Talmud. La messa in scena di Cracovia aggiunge al *Dibbuk* la dimensione di *Gli Avi*; vi è rappresentata l'idea di memoria che può divenire fonte

²⁴ Queste erano, sino a quel momento, le traduzioni polacche disponibili del *Dibbuk*: Sz.A. An-ski, *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk. Legenda dramatyczna w 4 aktach*, trad. di J. Joelon e J. Rottersman, Nakład Własni, Kraków 1922; Id., *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, trad. di M. Koren, Chwila, Lwów 1922; Id., *Dybuk*, trad. di E. Bryll, prefazione e note di S. Warecki, Wydawn. Społeczne KOS, Warszawa 1988; Id., *Dybuk. Między dwoma światami. Legenda dramatyczna e 4 aktach*, traduzione dall'originale yiddish di M. Friedman (rimasta a lungo inedita; in seguito per Teatr Rozmaitości, Warszawa 2003).

pulsante di cultura nazionale: ed è proprio nel poetico racconto dell'amore di Chanan per Lea, amore che neanche la morte scalfisce, che lo spettatore riscopre le somiglianze con il classico della letteratura romantica polacca e i suoi temi caratteristici: la lotta con Dio per il potere di conoscere e sentenziare dei destini umani, la compenetrazione del mondo dei vivi con quello dei morti, l'unione del destino umano, della colpa e dell'innocenza umana con le verità dogmatiche della Chiesa e del misticismo con la verità psicologica.

Insieme al gruppo di attori del Teatro Vecchio di Cracovia²⁵ Wajda prende anche le distanze da alcune superficialità presenti nell'opera di An-ski; pone l'accento sulla convenzionalità di rabbi Azriel (Jan Peszek) e di rabbi Šimšon (Tadeusz Huk); della balia di Lea, Frade (Anna Polony) e del rabbino di Brinitz (Jan Monczka). Wajda pone inoltre in risalto il dramma di Chanan (Krzysztof Globisz) e di Lea (Aldona Grochal). Tutti gli attori portano nelle loro interpretazioni una credibile e umana sofferenza. Il contesto è stilizzato; sulla scenografia, ridotta all'essenziale, insistono pochi elementi simbolici (una Torah, una candela, una stella di David). Solo la danza dei ḥassidim e una scena di preghiera, testimoniano l'origine ebraica del *Dibbuk*. Il costume del Mešulah (Jerzy Trela) ne distingue il personaggio dal tono generale: ricorda l'ebreo errante, colui che vaga tra i vivi e i morti. Tuttavia non ha niente del Profeta, è l'ebreo errante secondo Chagall. La scena dell'uscita del dibbuk dal corpo di Lea suscitò grande impressione, sottolineata dal frantumarsi di una lampada in caduta e dall'allontanarsi della voce del dibbuk, dietro il quale sbucca Lea, che lo segue scomparendo fra le lapidi del cimitero. Questa scena chiude la rappresentazione. Non vi è dubbio che la regia di Wajda abbia segnato una nuova interpretazione dell'opera di An-ski, distinguendola con il suo marchio personale. L'allestimento, di assoluta bellezza plastica, è iscritto per sempre nella storia delle rappresentazioni del *Dibbuk*.

Nel 1993, quando Waldemar Zawodziński decise di mettere in scena il *Dibbuk* al Teatro "Stefan Jaracz" di Łódź, dovette misurarsi non soltanto con l'allestimento tradizionale del *Dibbuk*, ma anche con la realtà politica, che poneva ostacoli al suo lavoro. Il *Dibbuk* di Zawodziński fu inserito nelle manifestazioni per le celebrazioni ufficiali dedicate alle vittime dell'Olocausto che ebbero luogo nel cinquantesimo anniversario della Rivolta del Ghetto di Varsavia. La prima rappresentazione fu preceduta da varie cerimonie nel cimitero ebraico e da incontri ecumenici dei rappresentanti delle diverse chiese: evangelico-asburgica, ortodossa,

²⁵ Tra gli altri interpreti vi presero parte: Jerzy Radziwiłowicz (Sender), Aldona Grochal (Lea), Anna Polony (Frade), Jerzy Trela (Mešulah), Jan Peszek (Azriel), Krzysztof Globisz (Chanan), Dariusz Dróżdź (Menašeh), Stanisław Gronkowski (Nahman), Tadeusz Huk (Reb Šimšon).

romano-cattolica, ebraica, e da un pellegrinaggio ai luoghi del martirio ebraico nell'ex ghetto di Łódź. La rappresentazione del *Dibbuk* concluse il giorno della memoria.

In un'intervista Zawodziński ha sottolineato con forza che, sebbene il suo *Dibbuk* sia stato collegato a quelle manifestazioni, non era stato affatto allestito per l'occasione.²⁶ Il regista aveva scelto l'opera di An-ski per il suo valore mitologico e per l'intreccio, in grado d'innescare una possibile profonda riflessione sul senso della vita, sull'amore, sulla verità e sulle leggi della morale. Zawodziński rifiutò espressamente di ricostruire il mondo hassidico, pur sapendo benissimo che il *Dibbuk* è un'opera caratteristica della cultura ebraica e radicata nei suoi archetipi. Da regista ben istruito nelle arti plastiche (proveniente infatti dall'Accademia di Belle Arti) e che già aveva messo in scena *Le porte del paradiso* di Jerzy Andrzejewski, *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, *Amadeus* di Peter Shaffer, Zawodziński tentò d'iscrivere il *Dibbuk* nella propria elaborata poetica, la poetica dell'immagine plastica. Il regista provava, quindi, a prevalere sull'autore del *Dibbuk*.

In questo caso la messa in scena fu basata sulla traduzione filologica di Michał Friedman, il quale si era preoccupato di presentare scrupolosamente tutte le sfumature della lingua di An-ski, senza compiere grossi tagli o sostituzioni. Furono però eliminati i personaggi delle mendicanti e vari accattoni (il Gobbo, lo Zoppo, il Monco, la Cieca, la Grossa, la Pallida, la Donna col bambino in braccio), inserendo al loro posto le Vecchie I, II e III e la Folle. Le battute di Meir risultano fuse in quelle di Ašer, evidenziandone meglio la figura.

La scenografia era costituita da una costruzione multiforme di scale, entrate laterali, rampe. Coautrice della scenografia fu Barbara Wesołowska, artista già dedita alla grafica e ai tessuti decorativi. Zawodziński scelse di universalizzare lo spazio e, volendo realizzare un microcosmo armonico e senza alcun aspetto illustrativo, attribuì a tutti i luoghi dell'azione (la sinagoga di Brinitz, la casa di Sender, quella dello zaddik Azriel di Miropol) la stessa scenografia: l'interno di un vecchio tempio con panche spoglie, diverse per forma e per colore. Unico elemento a risaltare, l'installazione di una postazione in alto: una sorta di bimah, con funzione simile all'altare nei santuari cristiani. Dietro alla bimah erano poste due rampe di diverse dimensioni, su cui si sviluppava l'azione: terrena su quella in basso, ultraterrena su quella in alto. Sul fondo del palcoscenico era installato un gran cerchio in legno, che dalla forma richiamava il sole (certo un simbolo del Creatore). Due paia di quinte scorrevoli di legno, due teli grigio scuro come sfondo, due tavoli messi agli angoli del palco, nelle vicinanze del pubblico: questi gli

²⁶ M. Korzeniowski-Sonda, "Dziś premiera (wywiad)" [Oggi la prima (intervista)], *Gazeta Wyborcza* [Gazeta Łódźka] del 21 aprile 1993.

elementi fissi nella scenografia del *Dibbuk* di Zawodziński. Nondimeno, furono utilizzati anche antichi elementi del costume ebraico (i rotoli della Torah, una candela a ricordare la menorah, un baldacchino matrimoniale) e altri di carattere generale (un colombo vivo che accompagnava il personaggio di Chanan, come simbolo delle anime dei defunti; una lampada accesa nella mano del Mešulah come simbolo della verità che si rivela agli uomini). Fu prestata una certa attenzione alla rispondenza dell'ambiente e dei costumi ḥassidici dell'epoca (i lunghi mantelli, le bluse, i riccioli, le kippot e le pellicce sul capo). Lo ṣaddiḳ Azriel era vestito di bianco, il che lo distingueva dagli altri, e portava un cappello.

I personaggi delle visioni presentavano un'originale caratteristica: Zawodziński inserì nell'azione teatrale Angeli della Morte con maschere e costumi neri, stivali da ufficiale, ad ali spiegate, come i giganti nei quadri di Hieronymus Bosch. Questi Angeli rappresentavano l'Olocausto, il fato che ricade sul destino di Chanan e di Lea, ma sarebbe stato possibile interpretarli anche come elementi stabili del male sulla terra. Simboli dell'amore e della morte, tre personaggi con maschere bianche, con i costumi grigi e grandi calle in mano. Il cerchio rosso stretto da Lea nella scena del sogno di Chanan, che rimandava a un bouquet di nozze, ma composto di piume, riportava più al simbolismo indiano che alla cultura ebraica. Lo sforzo registico di servirsi di segni dal significato poliedrico sembra tuttavia che abbia messo in secondo piano l'intento originario della rappresentazione, mal messo a fuoco sia nell'immagine, sia nella parola. Anche il direttore delle luci Ryszard Sendke collaborò attivamente con il regista. Nella partitura delle luci, cui era affidato tutto il clima della rappresentazione, dominavano due tinte: il bianco e il giallo e le loro diverse combinazioni. La musica di Piotr Hertel sottolineava ogni momento, con richiami a motivi del folklore ebraico. La coreografia (la danza di Sender e quella delle Vecchie) fu curata da Janina Niesobka con gran senso del ritmo. Furono indossati microfoni sia nella scena del sogno di Chanan (da Lea), sia nella scena della morte di Lea (un microfono utilizzato da Chanan dava l'impressione che la voce provenisse da un'altra dimensione).

Nel complesso, una rappresentazione d'insolita bellezza e con molte nuove immagini, soprattutto nelle scene d'insieme, sapientemente composte dal punto di vista visivo e nell'atmosfera; similmente il sogno di Chanan, la danza delle Vecchie, il giudizio della Torah. L'equilibrio oscillante fra l'esotica cultura ebraica (nello specifico, ḥassidica) e i valori universali di cui è portatrice, risulta abbandonato per una lettura più incline al romanticismo. Zawodziński, tuttavia, non ha voluto celebrare il mondo morente dell'ebraismo della Polonia, né ha utilizzato in maniera patetica le varie narrazioni ḥassidiche, prendendo le distanze dalle storie e dai racconti sui ḥassidim operatori di miracoli. Nonostante però le numerose innovazioni, e forse proprio per questo motivo, il *Dibbuk* di

Łódź non raggiunse un livello espressivo artistico omogeneo e il peso di tale incompiutezza ricade anche sugli attori, cui è mancato il senso dello stile e della sottomissione alla materia del dramma di An-ski.²⁷ Cosa dunque ha principalmente colto la critica teatrale nella messa in scena di Łódź del *Dibbuk*? Soprattutto l'evidente estraneità dalla cultura ebraica, che pure era un tempo così presente in Polonia, sia per gli attori che per gli spettatori polacchi.²⁸ I *Dibbuk* di Cracovia e di Łódź sono stati eventi sociali, più che artistici. Nondimeno hanno favorito il ritorno di An-ski nel repertorio polacco, e questo in particolar modo grazie all'accurata traduzione di Michał Friedman.

Dopo le discussioni intorno al *Dibbuk* di Wajda a Cracovia e di Zawodziński a Łódź, per molto tempo i teatri polacchi non hanno più raccolto la sfida di rappresentare quest'opera. Il *Dibbuk* è apparso invece in ambito amatoriale e nei palinsesti televisivi.

Fra i primi va segnalato il Teatro di Sejny, fondato da un gruppo teatrale-musicale di studenti universitari e allievi delle ultime classi dei licei della città, interessati al proprio passato culturale, i quali a un certo punto, avendo intrapreso una ricerca sulla cultura ebraica, adottarono il *Dibbuk* come testo d'introduzione alle credenze e ai costumi ebraici. Nel loro allestimento, due erano i fili conduttori: la storia di un amore tragico che si compie oltre la vita, tanto è potente la forza del destino; e il tema della tradizione, espresso da danze e canti quali elementi fondamentali del costume religioso ebraico. Lo spettacolo, a cura di Wojciech Szroeder, con l'adattamento del testo di Małgorzata Sporek-Czyżewska e le scenografie di Wiesław Szumiński, fu realizzato in due versioni. La presentazione della prima versione ebbe luogo nel maggio 1996 nella Sinagoga Bianca di Sejny; la seconda nello stesso luogo, ma nel maggio 1999. Lo spettacolo cercava di rievocare il mondo delle ormai scomparse comunità ebraico-hassidiche dei territori orientali dell'antica Repubblica Polacca; già inserito nel contesto ebraico offerto dalla sinagoga ospitante, vi erano aggiunte danze e musica dal vivo (i preparativi dello spettacolo favorirono peraltro la costituzione di un gruppo klezmer, che ha poi continuato la

²⁷ Interpreti: Bogusław Sochnacki (Sender), Agnieszka Kowalska (Lea), Ewa Mirowska (Frade), Andrzej Mastalerz (Menašeh), Andrzej Wichrowski (Naḥman), Henryk Staszewski (Mendel), Aleksander Bednarz (Mešulah), Piotr Krukowski (Azriel), Ryszard Kotys (Reb Šimšon), Jan Hencz (Meir), Bogusław Suszka (Chanan).

²⁸ Recensioni dalle rappresentazioni: M. Wiktor, "Między fascynacją i ironią" [Tra il fascino e l'ironia], *Głos Poranny* del 29 aprile 1993; "Robota gojów" [Questioni da goy], *Dziennik Łódzki* del 23 aprile 1993; M. Lenarciński, "Znaczenie słowa" [Il senso della parola], *Wiadomości Dnia* del 27 aprile 1993; A. Musiał, "Nie będziesz łamał słowa danego bliźniemu" [Non mancherai la parola data al prossimo], *Gazeta Wyborcza* [*Gazeta Łódzka*] del 5 maggio 1993.

propria attività artistica in Polonia e all'estero). La messa in scena aveva carattere drammaturgico-musicale, con l'idea portante del riscatto di un mondo dimenticato, e del riallacciamento al passato dei fili strappati dalla tragicità della storia.

Presentato in un luogo di preghiera, *Al confine dei due mondi* aveva una cifra teatrale specifica, in cui era esaltata la musicalità dei dialoghi, la coralità, la naturalezza degli attori, il simbolismo della scena e delle luci (con pietre tombali presenti sulla scena illuminate da candele). Si notava il sincero entusiasmo degli attori nel mettere in scena l'amore tragico che si ricongiunge oltre la vita nel destino di Lea e Chanan. Anche l'allestimento di Sejny ebbe, comunque, caratteristiche di evento culturale: con esso, il gruppo attivo a Sejny "Pogranicze – Sztuk, kultur i narodów" (Confini – Drammi, culture e popoli) s'inaugurò tutto un programma di riscoperta della composita tradizione dei territori orientali. Il *Dibbuk* fu la scintilla che stimolò anche in seguito l'attività di un gruppo teatrale alternativo e molto interessante.

Per quanto riguarda il piccolo schermo, nel 1999 Agnieszka Holland mise in scena l'opera di An-ski in un allestimento televisivo di 90 minuti per il ciclo "Teatr Telewizji" (Teatro in Televisione), trasmesso in prima visione il 22 novembre: costumi e scenografie di Ewa e Andrzej Przybył, coreografie di Jan Szurmiej, musiche di Jerzy Satanowski;²⁹ Jacek Petrycki ne realizzò delle belle foto di scena.

Vicina alla poetica cinematografica, la rappresentazione mise in luce il mondo lirico e colorito degli ebrei, pervaso di religiosità. Nei racconti dei devoti ebrei della lontana Polesia, dei suoi saggi rabbini e dei suoi hassidim, delle loro regole universali, degli eventi tragici e lieti della loro vita, particolare accento fu posto sulla mistica e sulla fede nella relazione fra morti e viventi. La rappresentazione, con molti tratti realistici – dall'abbaiare dei cani al chiocciare delle galline, all'oscurità della sinagoga – senza sentimentalismi o generalizzazioni, riuscì a far riemergere la realtà perduta della quotidianità ebraica di un piccolo villaggio. Questi gli elementi più significativi dell'allestimento: l'uso di una traduzione filologica del dramma, senza tagli; una ricostruzione fedele dell'abbigliamento tradizionale ebraico e dell'ambiente, un'oscura strada di Brinitz con vista sulla sinagoga, sottolineata scenograficamente da un fascio di luce. La lapide della Santa Tomba, con teste di uccelli intrecciate in tripudio, fu posta nei pressi della sinagoga. Il gioco dei toni bianchi, dei neri e dei seppia esaltava l'espressività delle scene e dei personaggi (particolarmente nella danza di Lea con i mendicanti e in quella del giudizio della Torah, in cui il morto si manifesta tramite

²⁹ Musiche eseguite da Tadeusz Czechak (chitarra, ghironda), Zbigniew Jaremko (clarinetto), Robert Siwa (percussioni), Piotr Stawski (violino), Michał Woźniak (contrabbasso), Marta Stanisławska (cembalo), Jonah Bookstein (shofar).

l'illuminazione di un tendaggio bianco). L'avvicinarsi degli eventi seguiva la psicologia dei personaggi, sviluppandosi al loro interno, nei loro sentimenti e nel loro stato spirituale. Dominika Ostałowska modellò Lea con grazia e convinzione, utilizzando una gamma di emozioni e sensazioni insolite che esprimevano l'amore e la sua tragicità. La toccante ninna-nanna al bambino mai nato, nella scena in cui la ragazza si abbandona alla morte affinché l'amore si compia, resta a lungo nella memoria dello spettatore. Rafał Maćkowiak ha caratterizzato Chanan come un ardente cercatore di verità, pur senza fanatismo ed esaltazione. Lo spettacolo è comunque dominato dallo *zaddik* Azriel, impersonato da Michał Pawilcki, mentre gli altri attori si soffermano su tratti realistici.³⁰

Il *Dibbuk* della Holland ebbe ampia risonanza nella critica teatrale: fu riconosciuto come lavoro magistrale, capace di evocare con delicatezza il legame fra la vita e la morte e l'unione tra i vivi e i morti, profondamente inseriti nella religione ebraica. Nondimeno, esso non riuscì a distanziarsi da una rappresentazione tutto sommato tradizionale, come fiaba tesa alla rievocazione dell'irreale mondo delle verità qabbalistiche e della vita dei piccoli villaggi ebraici.

3. Ultime messe in scena

L'allestimento e la nuova interpretazione del *Dibbuk* di Krzysztof Warlikowski, realizzato in cooperazione fra il Teatro Rozmaitości di Varsavia, il Teatro Contemporaneo di Breslavia, il Festival di Avignone e l'associazione Theorem, fu salutato come uno dei maggiori eventi artistici del 2003 (figg. 5-6).³¹ Nel pensiero di Warlikowski,

il *Dibbuk* rappresenta il seguito della vita ... Esso è testimonianza del vagare delle anime, del loro ritrovarsi. Al contempo il *Dibbuk* è l'impersonificazione

³⁰ La compagnia era composta da: Dominika Ostałowska (Lea), Rafał Maćkowiak (Hanan), Sława Kwaśniewska (Frade), Janusz Gajewski (Mešulah), Marek Bargiełowski (Sender), Michał Pawlicki (Azriel), Władysław Kowalski (Reb Šimšon), Hubert Zduniak (Menašeh), Henryk Rajfer (Nachman) e altri.

³¹ *Dybuk. Między dwoma światami. Na podstawie dramatu Dybuk Sz. An-skiego* [Dibbuk. Tra due mondi. Tratto dall'opera di An-ski *Dibbuk*]. Adattamento dalla traduzione in ebraico di Bialik di Avishai Hadari e dalle novelle di Hanna Krall dallo stesso titolo tratte da *Dowody na istnienie* [Ragioni per esistere, 1996]. Adattamento e regia di Krzysztof Warlikowski, scenografie di Małgorzata Szczęśniak, luci di Felice Ross, musica di Paweł Mykietyn. Il cast era composto da: Magdalena Cielecka (Lea/Moglie di Adam S.), Stanisława Celińska (Freda/Narratrice), Renatte Jett (Mešulah), Irena Laskowska (una donna), Orna Porat (Reb Ezriel), Andrzej Chyra (Chanan/Adam S.), Marek Kalita (Michael), Zygmunt Senator (Sender), Maciej Tomaszewski (Mendel), Tomasz Tyndyk (Menašeh). Prova generale a porte aperte il 6 ottobre 2003 al Festival *Dialog-Wrocław* di Breslavia.

della memoria dalla quale non vogliamo liberarci, che vogliamo coltivare in noi stessi, la memoria che oggi ci salva. È lei che dà senso alla nostra vita.³²

Su tali convinzioni egli plasmò la materia policroma dell'opera modellando il suo *Dibbuk* su testi diversi: su racconti tratti in parte dalle *Shlomo's stories* di Shlomo Carlebach e Susan Yael Mesinai; da *Kabbalah* di Zev ben Shimon Halevi; dalla versione ebraica del *Dibbuk* di Chaim Nachman Bialik, nella traduzione in polacco di Avishai Hadari, scevra di preghiere e rituali, scene di genere e folklore, costumi tradizionali e musica klezmer; e, infine, il racconto *Dibbuk* di Hanna Krall, dal volume *Le ragioni dell'esistenza* (1996).

Warlikowski riportò il *Dibbuk* alla contemporaneità ebraica: i testi erano parabole a testimonianza di esperienze universali. La messa in scena era formata da due parti diverse: una più vicina alla storia originale, l'altra immersa nel contemporaneo, ma entrambe infarcite di domande sulla spiritualità e su Dio, poste dalla generazione dei quarantenni che non ha conosciuto direttamente l'Olocausto.

La storia leggendaria dell'amore di Lea e Chanan, unione platonica del corpo e dello spirito, e quella di Adam S. (protagonista del racconto della Krall) che porta in sé il dibbuk di suo fratello assassinato nel ghetto di Varsavia, si sviluppano su un piano multidimensionale e su piani diversi. Sono storie che inducono alla riflessione filosofica, rispondendo a domande complesse sull'identità deformata dall'Olocausto e dalla "asetticità" contemporanea, sia degli ebrei sia dei polacchi. Dell'antico mondo della tradizione restano, in Warlikowski, dettagli poco rilevanti: le tende ricamate salvate per miracolo dalla sinagoga; il ricordo delle pitture variopinte sulle pareti di legno del tempio, abbattute dal nazismo; il racconto sullo zaddik che parla con il Messia, dicendogli che non c'è più nessuno ad attenderlo. Quel mondo diviene un ritratto dell'uomo contemporaneo che anela alla spiritualità, senza riuscire a raggiungerla. Tutto è, infine, accompagnato dalla musica di Paweł Mykietyn dalle *Cartoline da un album*: drammatica e pervasiva, tale da non permettere allo spettatore di distrarsi dall'azione scenica, in cui l'azione è caratterizzata da pura espressività, dal porgere la parola, dal nudo, dall'unione del sacro con il profano. L'oscurità e la luce, gli specchi e la scena, ritmicità e cromaticità, in questo allestimento divengono portatori di significato ed espressività al pari della prestazione degli attori.

Nelle sue sfumature ideologiche e visive il *Dibbuk* di Warlikowski è nettamente distante da ogni messa in scena tradizionale: si dilunga sul

³² K. Warlikowski, "Dybuk, czyli Dziady. Przed wrocławską premierą Dybuka z K. Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński" [*Dibbuk*, ossia *Gli Avi*. Colloqui con Warlikowski precedenti alla prova generale di Breslavia del *Dibbuk*], *Tygodnik Powszechny* n. 38, 2003.

tema del Presente che perde la memoria dell'Olocausto, sulla sensibilità personale, sul rinnegare Dio e sulla nostalgia del divino. L'allestimento è fra i più importanti risultati del teatro polacco contemporaneo, nonché della cultura mondiale: è andato in scena in Francia, Belgio, Germania, Israele, Stati Uniti e Messico, diventando il biglietto da visita del teatro polacco moderno.

Altre due rappresentazioni del *Dibbuk* sono, infine, degne di menzione per la loro significativa poetica. La prima è il *Dibbuk* tratto non solo dall'opera di An-ski, ma anche da frammenti poetici di Edmond Jabès e da citazioni del *Dizionario dei Chazari* di Milorad Pavić, allestito al Nuovo Teatro "Tadeusz Łomnicki" di Poznań.³³ A Paweł Passini, giovane regista collaboratore del Centro di Pratica Teatrale "Gardzienice", si deve uno spettacolo formato da numerose sezioni, trame, stili, elementi isolati in un mondo oramai ridotto in frammenti. Non vi è alcuna continuità narrativa, trama, né un pensiero-guida. La morte è, secondo Passini, ciò che più di ogni altra esperienza umana contribuisce alla frattura della realtà. Su questo perno il regista srotola domande sulla conoscenza umana, sul senso della fede e dell'amore e su altre questioni profonde in una messa in scena caotica, incoerente nel pensiero e nelle modalità espressive.

L'allestimento fu accolto dalla critica con molte riserve. Fu generalmente riconosciuta in Passini la voce di una nuova generazione, e il suo intento d'introdurre lo spettatore in un mondo in cui niente è chiaro fino in fondo e in cui tutto può essere ridotto a pezzi e ricreato in un altro modo.³⁴ Al contempo, però, è stato detto che non si giunge a un'adeguata definizione dell'opera, né a mettere in luce alcuna idea di fondo. La rappresentazione sembra prendere spunto da un libro in cui lo spettatore viene introdotto come in un sogno e in cui tutto è mobile, spostato, lampeggiante, imbevuto di simboli della cultura ebraica e immerso nella disintegrazione e dissoluzione di quegli stessi simboli. Nella recitazione l'accento fu posto su una rilettura dei comportamenti dei personaggi attraverso il codice qabbalistico: i personaggi si mettono alla prova gli uni con gli altri (Lea-Chanan, Chanan-Lea, Azriel-Sender e Lea), sforzandosi di conoscersi e comprendere le rispettive ragioni. Tale processo di comprensione e conoscenza ha luogo a diversi livelli: psichico, sensoriale, corporale. È tuttavia difficile considerare questo *Dibbuk* un vero e proprio

³³ Regia di Paweł Passini, scenografie e costumi di Anita Burdzińska, musiche di Tomasz Gwinciński. La prima in scena l'11 dicembre 2004.

³⁴ Si veda E. Otrębowski-Piasecki, "Na językach ludzi i aniołów" [Sulla lingua degli uomini e degli angeli], *Gazeta Wyborcza*, 14 gennaio 2004; T. Praszczatek, "Świat w kawałkach" [Il mondo in pezzi], *Rzeczpospolita* 15 gennaio 2004; J. Rosiak, "Dybbuk", *Polskie Radio Kultura* 3 marzo 2005 (<http://www.teatry.art.pl/recenzje/dybbuk>).

adattamento dell'opera di An-ski: si direbbe piuttosto un'interpretazione d'autore; arte personale, postmoderna, con domande senza risposta.

L'ultima rappresentazione da ricordare del *Dibbuk*, tenutasi al Teatro "S. Jaracz" di Łódź (prima l'8 maggio 2010),³⁵ può essere posta sul binario opposto a quello delle recenti tendenze del teatro polacco (figg. 7-8). Il regista Mariusz Grzegorzek è tornato al testo originale, rendendolo l'elemento base, mettendo in collisione il mondo reale con quello psichico e pervaso di misticismo ebraico. L'accento è stato posto sulle questioni morali: la responsabilità del fallimento della promessa fatta all'amico da Sender e la sua decisione di dare in sposa Lea al figlio del ricco Nachman, pone in primo piano il tema della coscienza e dell'onore. Grzegorzek segue inoltre fedelmente l'idea di An-ski di mostrare la coesistenza del mondo terreno e ultraterreno, quest'ultimo dall'uomo irraggiungibile ma percepibile. Questa linea è seguita anche nelle suggestive ed espressive scene della possessione di Lea da parte di Chanan: la modulazione della vocalità, la voce raddoppiata che gradualmente diventa singola e di un solo, indivisibile corpo. Nella scena dell'esorcismo Azriel riunisce infine i due mondi, cercando di dominarli; né il regista dimentica la componente rituale del dramma, e la danza di Lea coi mendicanti, o considerazioni su come,

a quale scopo e perché mai
l'animo umano precipiti dalle più alte vette
per sprofondare nell'abisso.

L'allestimento è caratterizzato da un'estrema semplicità di mezzi scenografici, propria di Grzegorzek; dalla musica (fisarmonica); e dagli accessori simbolici, come le tre ciotole trasparenti piene di sassolini bianchi, poste sul tavolo al centro della scena: simboli della memoria di coloro che non ci sono più; o i recipienti in movimento alludenti alla vita e al suo svolgersi in continua dinamica. L'abbigliamento risulta ispirato da costumi d'epoca, e la luce è stata utilizzata mischiando nitore e cupezza. Con questi mezzi Grzegorzek ha fondato lo spettacolo sul ritmo e sulla magia, restituendo dignità alla parola e usando il testo di An-ski come mezzo per porre quesiti su temi universali: su come si creano i miti, indispensabili all'esistenza dei popoli; sui tormenti singoli e collettivi dei dibbuk dei nostri giorni; sulla necessità di mantenere l'equilibrio tra la cura per la tradizione e il trasmetterne i valori alle generazioni future, solo per citare i problemi più rilevanti. In scena furono portati elementi

³⁵ Regia e scenografie M. Grzegorzek, costumi di G. Gonsior, luci di J. Dylewska, musiche di L. Kołodziejski. Cast: Chanan: Marek Nędza; Lea: Agnieszka Wiedłocha; Sender: Mariusz Jakus; Reb Azriel: Barbara Marszałek; Frade: Zofia Ucielać; Menašeh: Mariusz Król; Nachman: Piotr Krukowski, e altri.

della cultura ebraica presi in prestito dalle arti visive, dalla musica, dalla saggezza del Talmud e da un gioco di continue citazioni, in un contesto multimediale. La recitazione dei tre attori principali – Agnieszka Więdołcha nel ruolo di Lea, Marek Nędza nel ruolo di Chanan e Barbara Marszałek in quello dello *zaddik* Azriel – evocava con spiritualità i personaggi, introducendo sulla scena elementi di poesia e di concretezza, che inducono lo spettatore alla riflessione.

Spesso definito *Gli Avi* del popolo ebraico, il *Dibbuk* ha, in conclusione, solide radici nel teatro polacco. L'opera di An-ski è stata affrontata da registi appartenenti a diverse generazioni e il testo suggerirà, certamente, ancora nuovi spunti per ulteriori riflessioni e ricerche di nuovi mezzi scenici, adatti alla mutevole immaginazione degli spettatori.



Figg. 1-2 - *Der Dybuk* di Chewel Buzgan. Teatr Żydowski, Varsavia 1957.



Figg. 3-4 - *Dybuk* di Andrzej Wajda (1988). Stary Teatr, Cracovia 1988, atto I e III (fotografie di Stanisław Markowski, Archivio Stary Teatr, Kraków).



Figg. 5-6 - *Dybuk* di Krzysztof Warlikowski (2003).



Figg. 7-8 - *Dybuk* di Mariusz Grzegorzek (2010).

PAOLA BERTOLONE

Il *Dibbuk* nelle versioni di Bruce Myers e di Moni Ovadia e Mara Cantoni

I due allestimenti oggetto di questo saggio risalgono alla metà degli anni Novanta del Novecento: *Dybbuk*, messo in scena in “prima” il 16 marzo 1995 al teatro Franco Parenti di Milano da Moni Ovadia, su testo dello stesso Ovadia e Mara Cantoni e *Dibbouk*, realizzato da Bruce Myers; per quest’ultimo faccio riferimento in particolare alla versione del luglio 1997 a Tiana in Sardegna e alla ripresa video effettuata da Ferruccio Marotti in quell’occasione, mentre per lo spettacolo di Moni Ovadia ho utilizzato una registrazione che egli stesso mi ha fornito.¹ Si tratta di due forme spettacolari profondamente diverse, che possono offrire materia di confronto e i confronti sono spesso utili alla conoscenza. Sono due modalità di interazione con il testo del *Dibbuk* che non hanno molti elementi in comune fra loro, a parte un’assoluta elasticità nei confronti dell’opera di An-skij, dovuta a motivazioni diverse e percorsa da vettori di funzioni e da nessi di significati, legati a tale elasticità dialettica, molto distanti.

Innanzitutto non mi riferisco né a Bruce Myers né a Moni Ovadia come interpreti o registi del testo drammaturgico scritto. In effetti questo è proprio il forte tratto in comune fra le due rappresentazioni e cioè che non siamo in presenza del classico schema o dello schermo introiettato dalla storiografia e ancor più dalla prassi della critica militante, che iscrive la fonte generativa dello spettacolo nel testo scritto, di cui qualcuno s’incarica, in un momento successivo, di tradurre l’astrattezza dei segni grafico-linguistici in tridimensionalità plastico-spaziale. Sono sì due riscritture testuali, ma a partire dalla modellante condizione di strutture spettacolari che preesistono nella formazione culturale ed espressiva sia di Moni Ovadia e Mara Cantoni, sia di Bruce Myers: l’una marcatamente musicale, l’altra segnata dall’esperienza cruciale con Peter

¹ Ringrazio Ferruccio Marotti e Moni Ovadia per avermi dato la possibilità di utilizzare le loro registrazioni video.

Brook. Sono riscritture testuali perché Bruce Myers è autore egli stesso dell'adattamento per due persone a partire dal *Dibbuk* di An-skij e si tratta di un adattamento sempre presentato come non definitivo, *in progress* e con forti varianti dovute ai diversi pubblici, nonché tradotto in lingue diverse. Anche quella di Moni Ovadia e Mara Cantoni è una riscrittura testuale, in una lettura dell'opera originaria molto centellinata, quasi polverizzata e in cui a predominare, nonostante il titolo, è piuttosto l'interpolazione di un testo epico come il *Canto del popolo ebraico massacrato* di Katzenelson.² Inizierò da quest'ultimo spettacolo (figg. 5-8).

Dal programma di sala si apprende che nessuno è definito regista e che in scena ci sono alcuni personaggi dall'indicazione vaga, quasi in clima simbolista o da Teatro dell'Assurdo: il Testimone (Moni Ovadia), la Sposa deportata (Claudia della Seta), lo Sposo deportato (Olek Mincer), inoltre un'orchestra di dodici elementi, anch'essa deportata (i componenti della Theaterorchestra, l'ensemble più o meno stabile di Moni Ovadia); vi è scritto inoltre che lo spettacolo è tratto da An-skij e Katzenelson. Chi è andato a vedere lo spettacolo non è detto che conoscesse i due scrittori, forse li avrà sentiti nominare; e soprattutto il testo drammaturgico non sarà stato così alieno, almeno nel tema centrale della possessione, di quell'attaccarsi cioè di un'anima di un defunto a un corpo vivente: forse le sue conoscenze terminavano qui. Per questo, del resto, esistono i programmi di sala, per introdurre alla *fabula* e al contesto dell'autore e della compagnia; ma non c'è un esaustivo riassunto dell'opera con una divisione in atti, con una spiegazione dei personaggi; nessuna indicazione sulla struttura concreta dell'opera nemmeno sul fronte dell'ambiente scenico; nessuna descrizione o riferimento all'interno della sinagoga, o alla via del paese o al cimitero; niente, insomma, ad immergerci nel circuito testuale di An-skij, nessun appiglio all'azione, al dipanarsi del testo come previsto dall'autore. Deduciamo che il riferimento scenico è disancorato, decontestualizzato dalla pagina scritta. Dunque, sembra di poter capire che coloro che conoscevano An-skij e il suo *Dibbuk* per averlo letto, frequentato a teatro o conosciuto magari attraverso il film di Waszyński, avranno avuto un tipo di ricezione e d'interazione con la rappresentazione più fondata culturalmente, più decodificante; e gli altri?

Qui intervengono alcune osservazioni che ho spesso sentito affermare da Moni Ovadia, anche a proposito di altri suoi spettacoli e cioè il volersi richiamare a una "forma ellittica" come assai appropriata al discorso teatrale e al magistero di Tadeusz Kantor, dove non si assisteva mai ad una successione lineare di eventi, dove non predominava il meccanismo della drammaturgia letteraria nella sua consolidata e fortissima

² In italiano: Y. Katzenelson, *Il canto del popolo ebraico massacrato*, traduzione di S. Sohn e D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1995; *Canto del popolo yiddish messo a morte*, traduzione di E. De Luca, Mondadori, Milano 2009.

codificazione, bensì un altro tipo di costruzione, d'incerta definizione, ma sicuramente di provenienza extra-letteraria ed extra-scenica (del resto Kantor, come si sa, nasce come artista visivo). «Lo spettacolo deve essere ellittico», dichiarava Moni Ovadia in un'intervista³ e si riferiva nello specifico all'*Armata a cavallo*, ma in realtà tale definizione è valida e utilissima anche nel caso in questione. Come in quello spettacolo, anche nel *Dybuk* la drammaturgia è solo un materiale come l'altro, altrettanto importante e destinato a essere trattato in maniera analoga, cioè antifolklorica e anti-idolatrice: mi riferisco al prezioso materiale musicale. A chiunque è data la possibilità di comprendere lo spettacolo: il pubblico si posizionerà su una differente scala ricettiva, diciamo da una base di comprensione viscerale e fondata sul propagarsi della commozione e della compartecipazione emotiva, a un livello analitico di articolazione delle interpolazioni fra i testi drammaturgici, musicali, oltretutto gestuali e prossemici. Anche il problema o il muro della lingua sembra sbriciolarsi nel *Dybuk* di Moni Ovadia, in virtù di piccoli accorgimenti classici e funzionali quali le traduzioni in italiano soprattutto delle parti tratte da Katzenelson (pronunciate da Moni Ovadia con toni più intimi, più sussurrati e solipsistici). Ma la barriera linguistica è oltrepassata anche grazie alla forma ellittica, che sostituisce l'andamento causa-effetto della costruzione drammaturgica tradizionale (anche quando si tratta dell'intreccio di più azioni separate) e dell'impianto classico della messinscena. Attraverso una struttura processuale basata sull'evocazione sonora, su un'atmosfera suggestiva alimentata da immagini gestuali e simboli rituali, la muscolatura del nostro apparato ricettivo si sposta immediatamente verso una comunicazione più sensoriale, dunque disposta secondo raggi pluridirezionali e aperta alla pluralità dei sensi. Del resto, il montaggio compositivo musicale, la drammaturgia musicale che precede il dato testuale e letterario nella prassi e nella *forma mentis* dei due autori provoca un'uscita dalla trincea della comprensione unicamente razionale. Se un criterio fondante dell'atto comunicativo è quello della trasparenza, intendo cioè l'implicita norma della trasmissione più ampia possibile dei significati, proprio a tale figura criptata sembra contrapporsi l'ipotesi dello spettacolo ellittico. L'omissione, la laconicità, la sinteticità, il vuoto, il salto, pertengono all'immagine dell'ellissi. Da qui deriva la struttura del *Dybuk* di Moni Ovadia e Mara Cantoni, almeno per quanto riguarda la

³ «Ci sono certi argomenti che negli spettacoli renderebbero lo spettacolo greve, mentre lo spettacolo deve essere ellittico. Prendiamo uno spettacolo come questo [*L'armata a cavallo*], tratto da un capolavoro letterario: io vado per frammenti, per schizzi, chiedo alla gente di abbandonarsi, oppure, se vogliono capire i passaggi, di leggersi prima il libro. Ma non importa, lo spettacolo può essere fruito anche senza conoscere il libro ...» (tratto dall'intervista «Paola Bertolone incontra Moni Ovadia», in L. Quercioli Mincer a c., *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, Lithos, Roma 2005, 153).

fonte testuale di An-skij, ma in certo modo l'ellissi è presente ed è stata applicata anche al *Canto* di Katzenelson. Il poema, suddiviso in quindici canti e che non applica una successione consecutiva agli eventi, ma piuttosto riprese di stessi argomenti a distanza, contiene tuttavia alcune parti con riferimenti ad episodi precisi, con date, nomi, luoghi reali. Queste sezioni non vengono utilizzate nello spettacolo, che salta *in medias res* direttamente *Ai cieli* (titolo del canto nono, quello più citato), il luogo del poema più denso di riflessioni, di spazi dedicati al dialogo del poeta con se stesso, con i profeti, con i cieli azzurri, con i treni, insomma alle parti meno realistiche e più liriche. L'uso del poema di Katzenelson sembra configurarsi equivalente all'uso del canto vero e proprio, come al solito decisamente presente negli spettacoli di Moni Ovadia, la cui opera complessiva è spesso definita con la dicitura di "teatro musicale". Il poema di Katzenelson non a caso è il "largo", il momento dell'emozione, della meditazione, dell'ampliarsi della coscienza, dell'emersione dei ricordi, dell'insistenza su una stessa tonalità affettiva, spesso senza rapporto diretto con lo snodarsi dell'azione drammatica. Si tratta di una modalità assai praticata nel canto in generale e in questo spettacolo la mappa sonora contiene spesso la riproposizione di uno stesso modulo reiterato o la ripetizione di una sillaba, di una vocale, forma tipica del niggun, com'è noto. Il *Canto* di Katzenelson e la partitura musicale rispondono così a funzioni analoghe.

Ritornando per un momento alla contestualizzazione dello spettacolo, è evidente come questo sia postulato come un ritorno di personaggi fantasma o fantasmatici, nel senso sia di deportati e vittime della Shoah, sia di fantasmatici rispetto al testo di An-skij, che dà il titolo alla rappresentazione. La lettura di Moni Ovadia e Mara Cantoni colloca dunque l'opera nel tempo del post-Shoah, lo retrointerpreta come se si fosse trattato di una forma di premonizione, di profezia etnografico-letteraria degli eventi che sarebbero a breve accaduti. I due personaggi più realistici in senso scenico e più strettamente correlati al testo del *Dybbuk* sono ovviamente lo Sposo-Chonon e la Sposa-Leye. A loro spetta il compito d'introdurre le sezioni di azioni previste da An-skij che, selezionate, entrano nel circuito della rappresentazione: la preghiera sulla tomba dei fidanzati uccisi, il loro dialogo fra i due mondi, il celebre *incipit* del testo di An-skij, pronunciato dalla Sposa. Alla luce del contesto post-Shoah, in cui è incorniciata tutta la rappresentazione, anche quelle azioni si colorano di significati diversi e, pur mantenendo il legame con la fonte testuale, creano delle varianti di notevole intensità. Così i loro dialoghi non si tingono di elementi di esplicita possessione (Leye non assume mai la voce alterata del Dibbuk), di rimandi alla linea di confine fra mondo terreno e ultraterreno, a significati arcani e misteriosi che in pochi sono in grado di comprendere, ma possono essere interpretati come dialoghi quasi realistici, se pensiamo alla comunicazione che doveva avvenire nei campi

di concentramento, dove il tragico forse illuminava le parole. Questi due personaggi sono delle citazioni anche nel costume e nel trucco. Non citazioni della fonte letteraria ma della tradizione spettacolare: Leye vestita di bianco e con lo sguardo catturato e rapito in ciò che vede e comprende assai più degli altri, cristallizzata nella sua sofferenza, nel punto climatico della sua vita, appare come l'archetipo di Hanna Rovina, nelle immagini celebri che conosciamo, nonché nel film di Waszyński.⁴ Ancor più incuneato nella tradizione scenica è lo Sposo-Chonon, che con il trucco "espressionista", con una gestualità meccanica e adombrante segreti rimandi e allusioni al mistero, è il personaggio certamente più derivante dal codice rappresentativo stratificatosi immediatamente dopo la morte di An-skij (Olek Mincer ha una formazione di provenienza diretta, avendo fatto parte del teatro yiddish di Varsavia). Tuttavia, se nella messinscena di Vachtangov un tratto psicologico importante consisteva nell'ambiguità, tanto che proprio per sottolinearne l'ambivalenza, Chonon fu interpretato dall'attrice Miriam Elias, nel lavoro di Olek Mincer l'aspetto travagliato, inquieto e combattuto non viene invece mostrato, mentre emerge una maggiore dolcezza: è un Chonon più dolente. In analogia con l'astrazione che connota l'interpretazione di Claudia della Seta, anche Chonon viene reso da Olek Mincer in un tono sciolto da cedimenti realistici e piuttosto come un cammeo, un omaggio alla tradizione scenica del *Dibbuk*. La citazione più esplicita però delle due celebri messe in scena della storia, quella della Vilner Troupe e quella della Habima, consiste nella *danse macabre* che, se a partire dal testo di An-skij vedeva impegnati i poveri e i mendicanti, anche con una venatura di tipo classista, qui è invece a opera dell'orchestra. Terminato uno struggente valzer, la coppia viene divisa dai musicisti e Leye si aggira smarrita e trascinata via da quello che era il suo desiderio. Anche se l'orchestra non assume mai un atteggiamento pericoloso o minaccioso nei confronti della Sposa, come doveva avvenire nelle realizzazioni storiche, tuttavia il modello è certamente da ascrivere alla *danse macabre*. I ripetuti movimenti circolari e articolati come inumani, cioè meccanici e automatici, sono anch'essi un riferimento, oltretutto a Kantor, a quella stagione della scena sovietica di ascendenza costruttivista e fantasmaticamente evocatrice del genio di Mejerchol'd e della biomeccanica, del meccanismo corporeo in stato rappresentativo. Uno dei *Leitmotiv* più intensi e più riusciti e non ascrivibile alla prestigiosa storia dello spettacolo, è quello infine dell'orchestra legata con le funi. I movimenti dei musicisti sono impressionanti tentativi di fuga saturi di impotenza, la loro goffaggine clownesca suscita commozione e provoca un senso di continua inquietudine. Privo di gesti realistici e quotidiani, lo spettacolo assorbe

⁴ Rimango della mia ipotesi nonostante Mara Cantoni non accetti tale riferimento, che invece penso abbia agito sotterraneamente.

però molta gestualità (atteggiamenti) e veri e propri segni-simbolo di tonalità religiosa, come il dondolio dell'orchestra verso il fondo del palcoscenico, come altri momenti di danza di derivazione chassidica o il portare le mani alla testa in segno di sofferenza e disperazione. Lo spaesamento rispetto al codice realistico è costituito anche dalla figura del Testimone, che inizialmente arriva in palcoscenico da un luogo altro e mantiene una sorta di estraneità, di presenza a carica neutra nei confronti della coppia. Il suo costume anni Trenta/Quaranta, elegante e anonimo, il suo stupore attonito, l'invasione della sua voce ora nel canto ora nella declamazione del poema di Katzenelson, la gestualità esplosiva nella danza, o viceversa contenuta, equilibrata e in posa come quella di un cantante lirico e di un canzonettista: queste sono le caratteristiche del Testimone, caratteristiche non intese come mimetiche, ma di qualità presentazionale. Il Testimone di Moni Ovadia è assai più prossimo al Performer che all'Attore, in termini di funzione scenica. Il Testimone-Performer veicola non una parte, com'è nel caso degli Sposi, ma in qualche modo agisce a proprio nome, cioè qui agisce a nome di Moni Ovadia,⁵ che arriva all'ironia di citare sé stesso con la barzelletta finale, cioè a trasferire spettacoli precedenti in una *mise-en-abîme* (e valga fra tutti lo spettacolo *Oylem Goylem*). Scrive Ovadia riferendosi ad alcuni oggetti familiari, tracciato biografico di un passato "rimosso":

Eppure il peso di quei segni ormai innocui si è ingigantito con l'andar del tempo, Nel loro minuscolo spazio si è accumulata tutta l'energia del non raccontato, del non detto, della ritrosia dei miei genitori ...⁶

L'energia del non detto e del non raccontato, modalità meno tecnica e più affettiva per dire la figura dell'ellissi, va quindi presa alla lettera come modello implicito dello spettacolo, ma va anche interpretata come atto di emersione, scaturente dalla rappresentazione, del potenziale emotivo del ricordo e della forma spettacolare come accoglimento di istanze immaginarie e di corpi reali che possono trovare una scena disposta ad accoglierli. In altri termini, nel *Dybbuk* di Moni Ovadia e Mara Cantoni, la scena è soprattutto evocatrice di quella scena mentale di marca simbolista e freudiana, che si rivolge allo statuto rappresentativo per farlo esplodere ed accedere a rinnovati livelli gnoseologici. E un testo come quello di Anskij sembra perfettamente congegnato per questo trapasso di forme.

⁵ «Per quanto mi riguarda mi dibatto in un'inquietudine dialettica: sono posseduto da un dibbuk, sono io stesso un dibbuk o sono il dibbuk di me stesso?»; dal programma di sala del *Dybbuk*, senza numerazione di pagina.

⁶ Dal programma di sala.

Vengo ora allo spettacolo di Bruce Myers.⁷ La registrazione dello spettacolo che ho utilizzato, in francese, è del luglio 1997 ed è stata realizzata a Tiana in Sardegna da Ferruccio Marotti (figg. 1-4). Il testo drammaturgico su cui ho lavorato è invece pubblicato all'interno del programma di sala per la versione rappresentata a Torino nel gennaio 1997. Si tratta di un testo in italiano, tradotto da Colette Shamma, utilizzato nel 1987 da Bruce Myers, in questo caso regista del *Dibbuk* e interpretato da Franco Parenti e Lucilla Morlacchi.⁸

Una delle colonne del Centre International de Recherche Théâtrale, da sempre partecipe di tutta la ricerca di Peter Brook, Bruce Myers ha definito il proprio lavoro sul *Dibbuk* – un lavoro sempre rivisitato non solo dal punto di vista della drammaturgia testuale, ma ancor più incisivamente in quella che si suole definire scrittura scenica – come la sua personale versione del “teatro diretto”. Il “teatro diretto” era una direzione di ricerca sperimentata soprattutto, ma non solo, in Africa dai componenti del CIRT e costituisce una tappa fondamentale per ciascuno di essi. La soluzione, il travaso di conoscenze ed esperienze derivanti dal contatto con forme di teatralità meno sofisticate, secondo la prospettiva occidentale del gruppo di attori, più “spontanee” in termini di relazione fra attori e pubblico, si attua per Bruce Myers nell'elaborazione dell'opera di An-skij. Ogni attore del CIRT ha costruito, infatti, sotto la direzione iniziale e l'*input* di Peter Brook, uno spettacolo personale radicato nella propria cultura di provenienza e dunque giustificato in termini biografici ed esistenziali come una necessaria messa a punto delle proprie radici performative. Alla luce della tensione storiografica più recente e, per così dire, più matura nei confronti dell'oggetto-spettacolo, l'elemento della contestualizzazione cosiddetta pre-espressiva e del confronto con le determinazioni storiche e biografiche del singolo attore, elemento che confluisce nella costruzione della propria identità corporea, della strutturazione della propria lingua fisica e gestuale, risulta essere molto rilevante.

⁷ Nato a Manchester nel 1942, Myers è cooptato dalla Royal Shakespeare Company nel 1968 e nel 1971 segue Peter Brook a Parigi, entrando a far parte del Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT); la sua carriera comprende spettacoli come *Orghast*, *Mahabharata*, *Les Iks*, *L'homme qui*, *La conférence des oiseaux*, *Timon of Athens*, *A Midsummer-Night's Dream*, e molti altri titoli. Nel 1977 interpreta Chonon nella regia del *Dybbuk* di Joseph Chaikin; nel 1978 realizza il suo primo *Dibbuk pour deux* dove Leye è Miriam Goldschmidt; altro spettacolo di tema ebraico è la sua regia ad Amburgo del *Golem* di Leivick.

⁸ Ne esiste – la dò come una semplice informazione non avendo alcun documento al riguardo – anche una versione in greco, realizzata recentemente ad Atene, ad opera del Teatro Nazionale.

La provenienza ebraica di Bruce Myers lo indirizza, così, perentoriamente verso il testo per eccellenza della teatralità ebraica, il *Dibbuk*, in quanto frutto della cultura yiddish, da cui proveniva la sua famiglia. Nella premessa scritta per il volume *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*,⁹ Myers così si esprime a proposito delle ragioni del suo coinvolgimento nei confronti della spettacolarità yiddish:

Lì [in Africa] c'è un teatro di tradizione fatto di canto, racconto e anche di gioco, espressione di qualcosa di meraviglioso per noi. Ecco, è questo che per me è yiddish, il teatro yiddish. All'epoca il teatro yiddish era estremamente popolare, con una forma melodrammatica, c'era un legame tra lo scrittore, il pubblico, gli attori in scena. Forse quello che mi ha colpito in Africa, nei miei tanti viaggi, è qualcosa di vicino all'antica cultura ebraica, di cui si sa poco, perché risale a 5000 anni fa.

Si tratta di una declinazione molto particolare, ma che rende bene il motore propulsivo nei confronti di un testo come il *Dibbuk*. Fra le varie categorie sotto cui si snocciolano anni di intensa ricerca sia sul piano tecnico spettacolare, sia su quello umano e spirituale del gruppo di Peter Brook troviamo anche quella di "teatro immediato", di "teatro necessario". Questa categoria o piuttosto direzione, indicazione precettistica di un tracciato da perseguire, è preziosa per mettere a fuoco il principio dominante dello spettacolo del *Dibbuk* da lui interpretato, diretto e di cui è anche Dramaturg.

Lo spettacolo ha un inizio, per così dire, in sordina, con una breve ricapitolazione della trama del testo di An-skij spiegata da Bruce Myers e Corinne Jaber, l'interprete di Leye, agli spettatori disposti intorno all'area scenica, chi seduto e chi in piedi, sulla piccola piazza di Tiana. Un elemento extra-testuale viene tuttavia aggiunto nella esposizione iniziale, ed è contenuto anche nel testo drammaturgico rielaborato: c'è una coppia che sta per celebrare lo Shabbath (Shabes) e d'improvviso qualcosa non funziona, l'uomo è inquieto e non è più in grado di proseguire il rito; per calmarlo la donna introduce il racconto del *Dibbuk*. I due attori, senza costumi o trucchi particolari, senza uso di suoni, musiche, luci o altri segnali, cominciano a quel punto a "recitare" mentre l'interprete, che fino ad allora aveva tradotto in italiano, si allontana. L'inizio dello spettacolo coincide con un racconto ma la cornice evenemenziale è mutata e da qui muta di segno tutto il significato dell'opera di An-skij, che non viene esibita come un oggetto illusionistico al di fuori della realtà, ma come *fabula* introdotta dentro un'azione celebrativa; questa *fabula* contiene in sé una dinamica taumaturgica, è un farmaco per l'ansia o lo smarrimento esistenziale del protagonista, che non è dunque Chonon, ma invece l'uomo

⁹ P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a c.), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006, XII.

che si era perso durante la celebrazione rituale. Questa assume di fatto un carattere spettacolare e ci ricorda, al di là di tutte le possibili varianti e magnitudini di distanza, l'insito nucleo sacrale dell'evento spettacolare, così come mostra appunto l'implicito codice di segni performativi connotati con ogni forma di ritualità.

Motivo dunque della rappresentazione, qui scaturente dal racconto per contiguità e lento trapasso di grado dal presentazionale al mimetico, è la necessità di recuperare l'ordine perduto, di ristabilire un equilibrio. Altri racconti compaiono in seguito durante lo spettacolo e fra questi uno, in realtà segmento testuale riplasmato di una battuta presente nell'opera di An-skij (atto III, battuta di Reb Ezriel): quando Sender, interpretato dallo stesso Bruce Myers, legge il contenuto di una lettera che contiene una storia attribuita al Baal Shem. La parabola del Baal Shem che, nell'osservare gli acrobati di un circo e notandone l'abilità corporea nel camminare su di un filo sospeso, osserva come sarebbe necessario un analogo allenamento spirituale per l'umanità, viene assunta nello spettacolo come un messaggio, magari uno scherzo, proveniente da un ambito extra-scenico. Non si può non supporre la consapevolezza di Bruce Myers della valenza attribuita soprattutto in ambito chassidico alla potenza dinamica del racconto, all'influenza e all'energia metamorfica che le parole dell'affabulazione possono assumere. Questo punto della rappresentazione, così non appariscente e di fatto privo di legami semantici con l'andamento diegetico (potrebbe benissimo non esserci), costituisce il momento di rivelazione del senso attribuito da Bruce Myers al *Dibbuk*: cioè il lavoro di evoluzione spirituale cui bisogna tendere. Del resto sappiamo quanto Peter Brook e i suoi attori non siano legati solo dalla professione o dall'arte dello spettacolo, ma fondino la loro condivisione sulla ricerca spirituale attraverso il veicolo (per usare un termine grotowskiano) dello spettacolo. Ancora una volta è dunque un racconto a intrufolarsi nella forma drammatica di questo spettacolo e a rivestirla di significato, che, detto per inciso, da Sender è totalmente non accolto e del resto Sender è il paradigma dell'ottusità interiore.

Nella versione dell'87, di cui Myers fu solo regista, la cornice che incastonava il *Dibbuk* di An-skij era simile, sebbene con riferimenti più concreti e realistici: si trattava sempre di una coppia intenta a celebrare il Sabato ma nella casa ritrovata in un momento post-Shoah. Dopo il ritorno a casa nasceva nella coppia lo smarrimento, mentre nella soluzione dello spettacolo a Tiana questi dati sono eliminati e l'andamento generale, privo di coordinate precise, fluttua in una dimensione sovra-storica e sovra-culturale. Questo è un esempio di quella capacità di adattamento alle circostanze di pubblico e cultura che sono poste a fondamento dell'asse comunicativo che deve essere mantenuto sempre dinamico e aperto, secondo Peter Brook. A Tiana, ma questo è testimoniato anche durante altre repliche come ad esempio a Torino all'Arsenale della Pace nel 1997,

Bruce Myers intrattiene una relazione attiva con il pubblico, ne ascolta l'attenzione, le risate, si interroga sulla loro effettiva comprensione. L'interazione spesso diretta fra attore e spettatore è probabile trapianto di quella forma di "teatro necessario" cui accennavo prima e diviene chiave stilistica e lettura profonda del testo di An-skij; lo spettacolo non crea un mondo separato e virtuale ma si immette nel circuito del quotidiano. La frantumazione del forte codice illusionistico sembra rifrangersi e trovare un equivalente nella natura della ricerca di Chonon, in quel suo bisogno, confuso lo definisce Bruce Myers, di oltrepassare la scorza che separa questo mondo dalla verità. Così come la rivelazione può essere solo intermittente, così anche questo spettacolo non aspira ad essere niente più di uno spettacolo con lampi e bagliori di acuta percezione del senso e di perforazione della struttura rappresentativa. L'andamento non illusionistico, secondo la nostra tradizione naturalistico-psicologica, si concreta anche nell'assunzione di più personaggi da parte di Bruce Myers che è di volta in volta, oltre al già menzionato narratore diretto e l'uomo che celebra lo Shabbath, anche una buffissima nonna di Leye, Chonon, lo tzaddik che pratica la lunga sequenza finale dell'esorcismo e Sender. Corinne Jaber oltre a Leye e alla donna della scena iniziale, è anche Henoch, l'amico di Chonon. Sono pochissimi elementi del costume, come un fazzoletto, o una giacca indossata o tolta, o una chippà, o un velo, a fungere da trasportatori di segnale.

Due gli elementi di forte allontanamento rispetto al tracciato testuale originario: l'assenza del messaggero, così centrale nell'opera di An-skij e l'introduzione viceversa del personaggio di Nissan. In Sardegna Bruce Myers tiene un laboratorio teatrale con allievi attori che sono poi in parte cooptati nello spettacolo: uno di questi interpreta appunto Nissan che racconta in prima persona l'antecedente lontano. La *suspense* voluta da An-skij è in certo modo mantenuta, cioè a dire è mantenuto e anzi amplificato il valore terapeutico della proclamazione della verità, prodromo dell'applicazione catartica della giustizia, anche se nel racconto introduttivo qualche notizia era già stata fornita, come succede nel celebre film di Waszyński del '37. Le citazioni della tradizione rappresentativa sono presenti anche qui, come nello spettacolo di Moni Ovadia, in particolare: il ballo dei mendicanti (gli attori che avevano preso parte al laboratorio) e l'abbraccio di Leye con le braccia incrociate, che qui avviene durante la possessione e ancor prima al cimitero, e non sul finale. Questo spettacolo procede con una costruzione ad intarsio che lega segni di origine molto diversa e che è molto mobile anche all'interno delle singole azioni, con passaggi rapidi dall'autopresentazione alla mimesi dei personaggi, con variazioni subitanee fra segmenti di corporeità realistici e gestualità codificata in senso rituale. Il centro, assai amplificato rispetto all'ampiezza della rappresentazione, si colloca però nella scena della possessione e dell'intervento esorcistico.

Proprio il rilievo dato a questa sezione, di per sé molto attraente e altamente performante, consente di considerare la questione del potenziale taumaturgico della rappresentazione come tutt'altro che secondaria nell'intento di Bruce Myers.



Fig. 1 - Bruce Myers e Corinne Jaber, accanto alle traduttrici, raccontano la vicenda prima dell'inizio dello spettacolo. Il pubblico è ai lati e davanti sulla piccola piazza.



Fig. 2 - Corinne Jaber-Leye nel gesto di incrociare le braccia attorno al volto.



Fig. 3 - Bruce Myers-nonna di Leye accompagna la nipote al cimitero per “invitare” la madre alle nozze.



Fig. 4 - Bruce Myers-tzaddik sta terminando l'esorcismo e isola Leye con un cerchio tracciato per terra.



Fig. 5 - Olek Mincer-Chonon-Sposo Deportato danza con Claudia della Seta-Leye Sposa Deportata. Si noti il trucco “espressionista”.



Fig. 6 - Momento corale della coppia di Sposi Deportati e dell'Orchestra di Deportati.



Fig. 7 - Scena dei musicisti appesi con delle funi.



Fig. 8 - Movimento circolare con Moni Ovadia seguito dagli Sposi e dai musicisti.

GIANCARLO LACERENZA

Traduzioni e traduttori del *Dibbuk* in Italia

Sui passaggi e le tracce lasciate dal *Dibbuk* in Italia si dispone, solo da qualche anno, di uno studio importante di Luisa Passerini dedicato alla ricezione del dramma in Francia e in Italia.¹ A completamento dei lavori intrapresi per il seminario *Il Dibbuk / un'anima fra due mondi* realizzato dal Centro di Studi Ebraici nel 2009, e del progetto di nuova edizione e traduzione italiana dei “tre originali” in ebraico, russo e yiddish, si tenterà qui una ricognizione delle precedenti esperienze di traduzione in italiano del *Dibbuk*, con qualche piccolo approfondimento su alcuni punti o temi già toccati dalla Passerini.

1. Non sembra vi siano dubbi sul fatto che la prima traduzione italiana del dramma sia quella torinese del 1926 a firma di Leo Goldfischer e Mario De Benedetti (in quest'ordine non alfabetico sul frontespizio, fig. 1), allora poco più giovani del glottologo e linguista Benvenuto Terracini, anch'egli torinese, estensore della prefazione.²

Oltre alla versione ebraica di H.N. Bialik, apparsa a Mosca nel 1918 e ristampata con varie modifiche (non autorizzate) a Vilna nel 1921,³ in

¹ L. Passerini, *Storie d'amore e d'Europa*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2008, 235-277, 378-397 (il capitolo s'intitola “‘Tra due mondi’: il Dibbuk di An-Ski in Francia e in Italia”; si veda anche la versione inglese del volume: *Love and the idea of Europe*, Berghahn Books, New York 2009, 229-278).

² Scialom An-ski, *Il Djbuch (Tra i due mondi). Leggenda drammatica in 4 atti*, traduzione di L. Goldfischer e M. De Benedetti, con prefazione del Prof. Benvenuto Terracini, Istituto Editoriale di Propaganda, Torino s.d. (1926 o 1927).

³ Š. An-ski, *Bein šnei 'olamoṭ (Ha-dibbuk)*. *Agadah dramaṭiṭ be-arba'a ma'arakoṭ*. Targum H.N. Bialik, in *Ha-Tequfah* 1 (1918) 222-296; ristampa in *Kol kitvei*, I, a c. di Š.L. Žiṭron, “An-ski” - Šreberḳ, Wilna et al. 1921, 5-88. Nuova edizione del testo ora in G. Lacerenza, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, (AdSE III\1) Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012.

Europa Orientale erano in quel tempo già in circolazione due traduzioni polacche, entrambe del 1922,⁴ e una ungherese del 1924;⁵ nel resto del continente si poteva contare sulle due traduzioni tedesche del 1921 e 1922.⁶ Risale invece solo al 1926 la prima traduzione inglese, in effetti statunitense, del dramma – che in Europa non ebbe praticamente circolazione⁷ – e all'anno successivo quella francese che, come vedremo, sarebbe stata spesso preferita da vari lettori italiani.⁸

Il libricino pubblicato a Torino, editorialmente dimesso, non presenta esplicite indicazioni sull'anno di pubblicazione, ma solo un'epigrafe al termine del lavoro: «Mario De Benedetti e Leo Goldfischer tradussero l'anno 1926; 5686 dell'Era ebraica» (p. 94).⁹ Sappiamo dalla prefazione di Terracini, all'epoca quarantenne e da poco di ruolo nell'università, che i traduttori erano «giovani», benché almeno De Benedetti (1894-1963) fosse già trentaduenne. Cuneese, quest'ultimo fece parte in gioventù del Gruppo Sionistico Piemontese e nel 1939 migrò a Genova, continuando anche in seguito a coltivare interessi letterari dal suo impiego alle Poste.¹⁰ Quanto al galiziano Leo (Leon) Goldfischer, fu per qualche anno a Torino per specializzarsi in medicina, giungendovi da Schodnica, in Polonia (ora Skhidnytsya, in Ucraina), ov'era nato – precisamente a Borysław – il 23

⁴ Sz.A. An-ski, *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk. Legenda dramatyczna w 4 aktach*, traduzione di J. Joelon e J. Rottersman, note di J. Joelon, Nakład Własni, Kraków 1922; Id., *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, traduzione di Maksymilian Koren, Chwila, Lwów 1922.

⁵ S. Anski, *Dybuk (a bolygo lelkek). Dramai legenda 4 felvonasban*, traduzione di Lányi Menyhért e Leó Spielberg, Pallas, Kosice 1924.

⁶ S. Anski, *Der Dybuk. Dramatische Legende in vier Akten*, Aus dem Jüdischen übersetzt von Arno Nadel, Ost und West - Winz, Berlin 1921 (si precisa al frontespizio: "Einzig vom Dichter autorisierte Uebertragung"); An-ski, *Zwischen Zwei Welten (der Dybuk): Dramatische Legende in 4 Akten*, Einzig autorisierte Übersetzung von Rosa Nossig, mit einer Einleitung von Jacob Heinsdorf, Harz, Berlin 1922.

⁷ S. Ansky, *The Dybbuk. A play in four acts*, translated from the original Yiddish by Henry G. Alsberg and Winifred Katzin, introduction by Gilbert W. Gabriel and a note on Chassidism by Chaim Zhitlowsky, Boni and Liveright, New York 1926.

⁸ An-ski, *Le Dibbouk. Légende dramatique en trois actes*, version française de Marie-Thérèse Koerner, Rieder, Paris 1927.

⁹ Non ho rinvenuto dati sull'attività dell'«Istituto Editoriale di Propaganda» di Torino, la cui sede risulta essere stata, dalla quarta di copertina, in Corso Palermo 43.

¹⁰ Sull'identificazione, confermatami da Alberto Cavaglian, cf. anche Passerini, *Storie*, 264 e 392 nota 209 (trad. ingl. p. 276 nota 86).

febbraio 1903 e lo ritroviamo medico negli anni '30: dove se ne perdono poi le tracce.¹¹

Nel suo scritto Terracini così rievoca il suo primo incontro col *Dibbuk*:

Ricordo quella sera in cui i due giovani traduttori di questo dramma vollero farmelo conoscere: la voce del leggitore ora tremava di commozione, ora scandeva parole e frasi, lentamente, come per farmene sentire tutto un significato riposto; e quando essa tacque, fu attorno un silenzio grave (p. 5).

Non si dichiara tuttavia, nella prefazione, quale testo sia stato usato dai traduttori: apparentemente la versione yiddish, verosimilmente quella della seconda e più accessibile edizione.¹² Lo stesso discorso introduttivo del Terracini – il cui giudizio sul testo è, peraltro, piuttosto tiepido¹³ – è incentrato sul mondo yiddish e sulla sua letteratura, prodotto di quel mondo «esotico» dei villaggi dell'Europa Orientale cui il *Dibbuk*, «dramma di costumi antichi», appartiene. Questo approccio distaccato e un po' sminuitivo nei confronti della grande cultura ebraica centro-orientale e della sua principale espressione linguistica, lo yiddish, era all'epoca molto comune nella borghesia ebraica, tutto sommato ancora fresca di emancipazione e spesso tendente a una spiccata modernizzazione, almeno in molte scelte della vita quotidiana.¹⁴

¹¹ La popolazione ebraica di Schodnica fu decimata da nazisti e ucraini nell'estate del 1941: fra le vittime un Goldfischer, *shames*, probabilmente non identificabile con la persona che ci riguarda. I superstiti furono comunque deportati a Belžec nel 1942.

¹² Sh. An-ski, *Tsvishn tsvey veltn (Der dibuk)*, in Id., *Gezamlte shriftn*, II, An-ski, Vilne *et al.* 1922, 3-105. Almeno a giudicare dai cataloghi delle biblioteche, non sembra che la prima edizione di Vilna abbia avuto una buona circolazione al di fuori della Polonia e degli Stati Uniti, ove fu destinata gran parte della tiratura: Sh. An-ski, *Tsvishn tsvey veltn (Der dibuk). A dramatishe legende in fir aktn*, Vilner Farlag - Yisroel Kviat, Vilne 1919.

¹³ «Io rispettai quel calore e quel silenzio, ma pure ero come sconcertato: non una scena in questo dramma mi aveva afferrato colla immediata evidenza dell'arte, in quel groviglio di figure oscure e dolorose non mi riusciva di trovare una linea, una luce netta, eppure sentivo, attraverso l'incertezza delle mie impressioni, che mi stava dinanzi l'austera intenzione di un poeta. Perché? ... Perché io non so se tutto questo pensiero risulterà al pubblico d'occidente, non dico vivo, ma almeno chiaro e comprensibile. Forse chi leggerà o udirà rimarrà distratto da troppi elementi esteriori, o si smarrirà dinanzi ad una mentalità che par ignorare ogni punto di riferimento colla nostra: certo però questo dramma lascerà pensosi, come lascia pensosi ogni cosa nobile e grave» (Terracini, «Prefazione», in *Il Dibbuk*, 5, 8).

¹⁴ Sul punto anche Passerini, *Storie*, 247-248 e 385 nota 87; la quale fra l'altro osserva, acutamente, che ben diversa accoglienza avrebbe ricevuto il testo in versione ebraica (ivi, 249-250).

La traduzione presenta varie incongruenze, quantunque minori, ad esempio nell'onomastica;¹⁵ risulta tuttavia suggestiva e curata nella ricerca di rime bacciate per i brani poetici. Si veda il canto ḥassidico *Makhmes vos* che apre e chiude il dramma:

*Makhmes vos, makhmes vos
iz di neshome
fun hekhster heykh
arop in tifstn grunt?
– dos faln trogt
Dos oyfkumen in zikh...*

Perché, perché l'Anima affonda?
Perché nell'abisso sprofonda?
La Forza che in giù la spingeva,
Più in alto, più in su, la rileva.¹⁶

Oppure l'inizio della nenia, al termine dell'ultimo atto, della balia Frade mentre culla la sposa:

Pesante sognar non ti sia
Il nero micin passa via,
Col nero fardello va via.
Ed ora, il tuo cuore ti è lieve
Qual piuma, qual fiocco di neve,
Il tuo cuore ti è lieve.
Dormi che l'angioletto cali
A carezzarti con l'ali,
Che l'angioletto cali.¹⁷

Infine, la ninna-nanna della sposa ai suoi bimbi non nati, con rima alternata e quasi identica:

Piccini, dormite, dormite!
Né fascia, né culla vi do.
Non nati e già morti, dormite!
Per sempre cullarvi dovrò.¹⁸

¹⁵ Si veda ad esempio l'incoerenza nel nome della madre del personaggio Nissen, chiamata Rifcha, Rifha, Rivhà, Rivchà; etc.

¹⁶ *Il Dijbuch*, 11.

¹⁷ Ivi, 90.

¹⁸ Ivi, 93.

Stampata forse in non molti esemplari – pochi nelle biblioteche, non solo italiane – la versione Goldfischer-De Benedetti era ancora l'unica in circolazione nel 1929, quando alla vigilia della tournée italiana della compagnia teatrale ebraico-russa Habima, l'impresario Yakov L'vov (da noi Giacomo Lwow) cercò di procurarsene una copia, come scrisse a Paolo Milano:

Caro Milano, volevo io spedirvi il materiale riguardante Habima ma non sapevo il vostro indirizzo. Vi spedisco due fascicoli con la storia di Habima, un articolo italiano e anche qualche fotografia. La tournée comincia a Napoli il 19 settembre ... Non potete spedirmi a Napoli Albergo Excelsior una traduzione italiana di Dibuk? So che esiste una edizione ma non posso trovarla a Milano....¹⁹

2. Rispetto all'austera edizione torinese, con tutt'altra confezione si presenterà nel 1930 l'elegante traduzione di Raissa Olkienizkaia-Naldi (Raisa Ol'kenickaja, San Pietroburgo 1886 - Roma 1978) nella collana «Antichi e moderni» di Carabba.²⁰ La biografia della traduttrice, poetessa e drammaturga, cittadina italiana in seguito al matrimonio con il noto giornalista Filippo Naldi, non necessita di complicate ricerche, trattandosi della più importante traduttrice letteraria dal russo in italiano del Novecento. Quando esce la sua traduzione del *Dibbuk*, la Naldi ha già introdotto in Italia l'autore al quale nel tempo sarà più legata, Solomon L'vovič Poljakov-Litovcev.²¹

In questo caso l'origine del testo tradotto è dichiarata al frontespizio come «traduzione dal russo» (fig. 2). Nell'introduzione non si scende in dettagli sulla versione utilizzata – viene fornita qualche informazione sulla

¹⁹ La breve lettera, datata Milano 7 settembre 1929, è citata in P. Bertolone, "L'Europa yiddish di Paolo Milano e l'Habima in Italia", in P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a c.), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006, 127-146: 129-130. Gli spettacoli di Habima andarono in scena a Napoli, Roma, Torino e Milano; per Napoli, prima tappa delle rappresentazioni, si veda anche l'articolo di F.M. Florio a seguire, in questo stesso volume.

²⁰ Sz.A. An-ski (Salomone Rappaport), *Dibbuk (sul confine di due mondi). Leggenda drammatica in quattro atti*, traduzione dal russo di Raissa Olkienizkaia-Naldi, Carabba, Lanciano 1930.

²¹ Sulla Naldi e le sue traduzioni cf. M.P. Pagani, "A partire dal teatro: le traduzioni di Raissa Olkienizkaia Naldi (1868-1978)", *Testo a Fronte* 36 (giugno 2007) 91-100; Ead., "Raisa Grigor'evna Ol'kenickaja Naldi", in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia* (in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=298); Ead., "Raissa Olkienizkaia Naldi: un'ammiratrice russa di Eleonora Duse", in M.I. Biggi, P. Puppa (a c.), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse (Venezia 2008)*, Bulzoni, Roma 2009, 311-324.

qabbalah, ovviamente considerata importante per comprendere il testo²² – ma il testo russo di base non può essere stato che la traduzione dallo yiddish (non dall'ebraico) di Georg Leonidov pubblicata nel 1929 a Harbin, la “Mosca d'Oriente”.²³

La scelta di offrire la traduzione di una traduzione, e segnatamente dal russo, sembra dovuta al suo ambiente di origine. La Olkienizkaia, esule a Parigi già dal 1925, si occupava a tempo pieno di traduzioni dal russo e la versione fu probabilmente realizzata in vista della tournée italiana di Habima. Un precedente significativo nella divulgazione di drammi di ambiente yiddish tramite veicoli teatralmente russi, si era già avuto nello stesso 1929 con la rappresentazione a Roma e a Milano della *Mirele Efros* di Yakov Gordin, con Tat'jana Pavlova, una cui traduzione italiana fu prodotta sempre in quell'anno a cura del già menzionato L'vov e del drammaturgo e critico Eligio Possenti.²⁴

Il *Dibbuk* della Olkienizkaia-Naldi conduce – forse si dovrebbe meglio dire, riconduce – il capolavoro di An-skij oltre l'ambito ebraico, fra i fruitori di drammaturgia russa, sebbene quasi nulla di russo vi sia nel testo, al contrario della ben più slavizzata versione originaria scritta proprio in russo da An-skij, in seguito abbandonata a favore della parallela versione yiddish.²⁵ La traduzione della Naldi non è esente da mende ma, rispetto alla precedente edizione torinese, è ovviamente più accurata. Nondimeno l'autrice – che ad esempio per le citazioni bibliche evita sia il testo russo sia le traduzioni cristiane, affidandosi alla traduzione ebraico-italiana di David Castelli²⁶ – sebbene dia il meglio di sé nei brani poetici, siano essi canti hassidici o popolari, riscrivendo

²² “Dal mondo del ‘Dibbuk’” (pp. 7-17; al sommario, p. 125, un po' diverso: “Dal mondo dei ‘dibbuk’”). L'introduzione abbonda ovviamente d'imprecisioni; vi è un rimando, comunque, alla fortunata traduzione, più volte ristampata, del pre-cabbalistico *Sefer yezirah* pubblicata qualche anno addietro dallo stesso editore: *Il Sepher Jetsirah (Libro della formazione)*, tradotto dal testo ebraico con introduzione e note di Savino Savini, Carabba, Lanciano 1923.

²³ An-skij (Š. Rapoport), *Dibuk. Meždu dvuh mirov. Dramatičeskaja legenda v 4-ch deistvijah*, perebod s evrejskogo G. Leonidova, s predislavijem d-ra A.I. Kaufman, Tip. Frenkelja, Harbin 1929.

²⁴ Giacomo Gordin, *Mirra Efros. Commedia in quattro atti*, riduzione e traduzione di Giacomo Lwow ed Eligio Possenti, Barbera, Firenze 1929.

²⁵ Per il testo russo, già pubblicato da V. Ivanov [“S. An-skij, Mež dvuh mirov (Dibuk). Cenzurnyj variant. Publikacija, vstupil'nyj tekst i glossarij”, in *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka*, III, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 2004, 9-63, 517-518], si veda ora A. Egidio, *Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, (AdSE III/2) Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012.

²⁶ Cf. per esempio le citazioni dal Cantico dei cantici (pp. 43 e 47).

filastrocche e *nigunim* mistici, sembra indifferente al metro e, in qualche caso, anche alla rima. Il canto ḥassidico iniziale e conclusivo diventa:

Perché dalle porte del cielo,
 Anima chiara, sei scesa
 Nell'abisso di miseria e di fango?
 Perché l'ascesa è fatta di cadute
 L'anima risalirà sulla cima²⁷

mentre si perde del tutto la cantilena preparatoria della nenia di Frade (p. 118), già vista prima; solo si dice che «pian piano il suo discorso si scande in misure ritmiche» iniziando:

«Presto ti condurremo a nozze:
 L'ora ti sia propizia.
 Dal paradiso la mamma accorre;
 Sogna intanto, delizia»...²⁸

ma le rime non sono regolari, rinunciando a ogni assonanza (a meno che non si sia voluto evocare un effetto rimico in *primavera / terra*) nella cantilena funebre di Leah:

«Ninna-nanna, pure animucce.
 Senza culla, senza pezzuole,
 Senza conoscere estate e primavera
 Lasciare doveste questa terra».²⁹

3. Ancora alla fine degli anni '20 risale il primo tentativo mai realizzato di trasporre il dramma di An-skij in forma melodrammatica. La genesi dell'opera *Il Dibbuk*, pubblicata e messa in scena per la prima volta nel 1934, è stata però a lungo oscura, malgrado le dichiarazioni – invero abbastanza rare – rilasciate del suo stesso artefice, il compositore torinese Lodovico Rocca (1895-1986).³⁰ Rocca in effetti sarebbe stato pienamente esplicito sulla genesi dell'opera solo nel 1982, com'è stato di recente evidenziato.³¹

²⁷ *Dibbuk* (trad. Olkienizkaia-Naldi), 27.

²⁸ Ivi, 119.

²⁹ Ivi, 122.

³⁰ Su Lodovico Rocca cf. R. Moffa, "Musicisti e letteratura (I)", in G. Salvetti, M.G. Sità (a c.), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Guerini Studio, Milano 2003, 141-173: 154-156.

³¹ Ancora in Passerini, *Storie*, 258-259, 390-391, grazie alla consultazione diretta delle carte nell'Archivio Rocca.

Una sera del 1927, mentre camminavo per Torino, mi fermai a curiosare in una piccola libreria, oggi scomparsa, che si trovava in via Sant'Anselmo. Mi venne tra le mani *Il Dibuk* di An-Ski, uno scrittore morto a Varsavia nel 1920. Fui misteriosamente attratto da quel libretto e lo portai a casa. Alla prima lettura fui affascinato dalla lettura del dramma, nel quale sentivo vibrare gli elementi eterni del dolore umano.³²

Rocca scrisse dunque la partitura, prima prova della sua maturità artistica, fra il 1928 e il 1931. Quando il primo atto era già pronto, fu tra gli spettatori della rappresentazione del *Dibbuk* Habima, nell'ottobre 1929, al Teatro di Torino:³³ che suscitò, come altrove, grande impressione, ma recensioni poco elogiative.³⁴

Com'è ormai noto, grazie al suo precoce incontro con il testo di An-ski Rocca fu in grado di acquisirne i diritti poco prima di Alban Berg e George Gershwin, i quali dovettero rinunciare ai rispettivi progetti.³⁵ Dal carteggio per l'acquisizione dei diritti apprendiamo che nel 1927 essi erano detenuti nientemeno che da Izaak Grünbaum (Varsavia 1879 – Gan Shemuel 1970), ben noto esponente sionista, giornalista e uomo politico, il quale fu in corrispondenza con Rocca e nell'aprile del 1928 ospitò il compositore a Varsavia.³⁶

Per quanto riguarda il libretto, lo stesso Rocca volle rivolgersi all'allora già noto critico, librettista e drammaturgo Renato Simoni (Verona 1875 - Milano 1952). Simoni vi mise mano al principio del 1928 e, da critico teatrale, nel 1929 seguì anche le tappe milanesi di Habima al

³² Da un'intervista di Rocca al settimanale *Gente* del 23 aprile 1982, cit. in Passerini, *Storie*, 258.

³³ Prima l'8 ottobre. Nel libretto di sala (*Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Prima rappresentazione: Dybuk. Leggenda drammatica in tre atti di S. An-Sky*, 8 ottobre 1929, s.n.t. ma Frassinelli, Torino 1929), così come nei programmi degli altri sei spettacoli di Habima nello stesso teatro, è sempre compreso anche il breve saggio di Dante Lattes e Paolo Milano su "Il teatro ebraico e la Compagnia Habima".

³⁴ Cf. i vari interventi critici di F. Bernardelli (f.b.) apparsi su *La Stampa* dall'8 al 12 ottobre 1929, commentati anche in Passerini, *Storie*, 249. Traggio le informazioni sulle recensioni dalle schede di Noemi Tiberio in M. Schino et al., *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in *Teatro e Storia* 22 (2008) 27-255: 83-84.

³⁵ A. Bardi, "Tra i due mondi". Il *Dibuk* come spettacolo e sua penetrazione nel mondo non ebraico", *Bollettino dell'Amicizia Ebraico-Cristiana* 38 (autunno-inverno 2002/3) 7-21; Passerini, *Storie*, 257-258.

³⁶ Passerini, *Storie*, 259. Su Grünbaum, trasferitosi in Palestina nel 1933, cf. *Encyclopaedia Judaica* 8: 106-107; Sz. Rudnicki, *Żydzi w parlamencie II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2004, 411-419.

“Manzoni”,³⁷ avendo già apprezzato a Milano l’universo yiddish nella *Mirra Efros* di Tat’jana Pavlova, «piccolo mondo ebraico russo» di cui fu entusiasta recensore.³⁸

Per il *Dibuk*, Simoni non si cimentò in una nuova traduzione ma, com’era costume, nell’adattamento (“riduzione”) di una versione già esistente, su cui non si hanno indicazioni, neanche nel libretto e nei programmi dei vari allestimenti (figg. 3-4),³⁹ ma che diversi indizi mostrano sia stata quella di Goldfischer e De Benedetti,⁴⁰ di cui sembra ripresa quasi alla lettera anche qualche battuta: per esempio nella scena dell’esorcismo, ove troviamo identica la caratteristica ortografia nella citazione del Qaddish (*Idgadal vejdkadash semè rabbà...*).⁴¹ Al pari di tutta la tradizione rappresentativa della pièce, anche nell’opera i quattro atti furono portati a tre (unendo III e IV), così ridotti già nell’allestimento yiddish della Vilner Trupe,⁴² in quello ebraico di Vakhtangov per Habima⁴³ e nella già citata traduzione francese di M.-T. Koerner (sopra,

³⁷ Un’altra recensione di Simoni, per *Il tesoro* di Sholem Aleykhem, apparve sempre sul *Corriere della Sera* il 20 ottobre 1929.

³⁸ Cf. il resoconto, firmato R.S., in *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1929. Alla versione italiana del lavoro di Gordin aveva messo mano anche il principale collaboratore e poi successore di Simoni al *Corriere della Sera*, Eligio Possenti.

³⁹ Prima edizione: Scialom An-ski, *Il Dibuk. Leggenda drammatica in un prologo e tre atti*, riduzione di Renato Simoni, per la musica di Lodovico Rocca, Ricordi, Milano 1934.

⁴⁰ Menzionata anche nella recensione di Simoni al *Dibuk* apparsa sul *Corriere della Sera* il 16 ottobre 1929: «Quest’opera fu tradotta, si può dire, in tutte le lingue, ma è curioso osservare che tra versione e versione c’è una notevole diversità di particolari. Quella italiana di Goldfischer e De Benedetti ha molta lode da chi è in condizione di paragonarla al testo originale».

⁴¹ *Il Dibuk* di Simoni-Rocca, 61 (in Goldfischer-De Benedetti a p. 89). Nella versione indiretta della Olkienizkaia-Naldi il testo del Qaddish si dà in traduzione (p. 117) e non si limita alle prime parole, ma continua ben oltre, con qualche variazione rispetto al normale Qaddish per i defunti, fino al primo *amen*. Anche, *sifrei Torah* del testo yiddish, tradotti da Goldfischer e De Benedetti «sante Thorod» (p. 21), diventano in Simoni «sante Thorà» (p. 21), etc.

⁴² An-ski, *Gezamlte shriftn* cit., 106-107.

⁴³ Varie descrizioni dell’allestimento in Y. Yizraeli, *Vakhtangov directing “The Dybbuk”*, Diss. Univ. of Michigan, 1971; O. Aslan, “‘Le Dybbouk’ d’Anski et la réalisation de Vakhtangov”, in D. Bablet (a c.), *Les voies de la création théâtrale*, VII. *Mises en scène années 20 et 30*, CNRS, Paris 1979, 155-241; P. Fishman, “Vakhtangov’s ‘The Dybbuk’”, *Drama Review* 24/3 (settembre 1980) 43-58; D. Giloula, “Natan Altman: painter of the *Dybbuk*”, *Bamah* 101-102 (1985-86) 19-32 (ebr.); A. Robroboetzky, “Yoel Engel’s music for *The Dybbuk* directed by Y. Vakhtangov”, *Bamah* 153-154 (1999) 99-110 (ebr.); V. Ivanov, “An-sky, Evgeny Vakhtangov, and *The Dybbuk*”, in

nota 8), in cui probabilmente Simoni anche trovò ispirazione. Alcuni personaggi sono soppressi o modificati, insieme a vari temi e situazioni – fra cui l’evocazione dello spirito di Nissan e il “processo col morto” del IV atto – mentre nuovo è un breve prologo (pp. 9-10 del libretto), inserito come accenno all’antefatto, ossia il patto di fidanzamento fra i genitori di Hanan e Leah, di cui si apprende compiutamente quasi ormai alla fine (atto III, pp. 55-56).

Il Dibuk ebbe la prima rappresentazione alla Scala di Milano il 24 marzo 1934⁴⁴ e conobbe un grande successo: tale da indurre anche i due primi traduttori del testo, Goldfischer e De Benedetti, a farsi vivi per congratularsi direttamente con Rocca.⁴⁵ Musicalmente, però, l’opera era pienamente inserita nella tradizione italiana, in tutti i suoi registri (dal comico al tragico), pur con vari influssi di compositori dell’Europa Centro-Orientale – e la presenza persino di una habanera nella “danza macabra” del II atto – ma con scarsi elementi ebraici, come le preghiere inserite all’apertura del III atto.⁴⁶ Anche il finale propone immagini testuali che, nel loro contesto musicale, suonano ben più cristiane che ebraiche:

VOCI DAL CIELO

Fu stretto il patto nella presenza del Signore!

G. Safran, S.J. Zipperstein (a c.), *The worlds of S. An-sky. A Russian Jewish intellectual at the turn of the century*, Stanford UP, Stanford 2006, 252-265.

⁴⁴ Direttore Franco Ghione, maestro del coro Roberto Benaglio, regia di Lothar Wallerstein. Un elenco delle messe in scena italiane del *Dibuk* è nell’*Almanacco* di Gherardo Casaglia consultabile in rete su www.amadeusonline.net/almanacco.php (dal quale traggio anche le informazioni successive). Ringrazio il Prof. Casaglia anche per le rispettive indicazioni bibliografiche.

⁴⁵ Passerini, *Storie*, 264.

⁴⁶ Non sembra più di una trovata pubblicitaria, forse diffusa nel 1936 in occasione delle rappresentazioni oltreoceano, la voce su un lungo soggiorno di Rocca in Palestina, durato addirittura quattro o cinque anni. Della realtà di questo viaggio erano convinti in molti, fra cui una delle interpreti di Leah negli Stati Uniti, il soprano Rosa Raisa: interviste di quel periodo sono citate nella biografia di C. Mintzer, *Rosa Raisa: a biography of a Diva with selections from her memoirs*, Northeastern UP, Boston MA 2001, e si veda anche la recensione alla prima rappresentazione di Detroit in *Time Magazine* del 18 maggio 1936 («The music was by Italian Composer Lodovico Rocca, who spent four years in Palestine studying Hebrew moods and chants»). In un breve articolo sul già menzionato tentativo di Gershwin di comporre un’opera sul *Dibbuk*, si sostiene che Rocca fu ispirato da una rappresentazione della Vilner Trupe: C. Bloom, “The Dybbuk and George Gershwin”, *Midstream* 54/5 (settembre-ottobre 2008) 20-23: al dato non è aggiunta documentazione, ma non è del tutto da escludere che Rocca possa aver assistito a una messa in scena del *Dibbuk* nel corso del suo viaggio in Polonia del 1928.

Elohim! Elohim! Santo il Nome! Israel! Adonai!
 E sono sposi per l'Eternità!
 Nel nome del Signore fu stretto il patto santo!
 Sempre più in alto! Nel nome del Signore!
 E per l'eternità!
 Elohim! Elohim! Elohim!⁴⁷

Del *Dibuk* si dispone di varie edizioni della partitura, parzialmente ridotta per pianoforte e canto, ma ne manca ancora un'incisione discografica.⁴⁸ Come si è detto i contenuti ebraici si limitano al soggetto e all'impianto visivo, ossia scene e costumi, nei vari allestimenti generalmente ben lontani dagli innovativi moduli di Habima, ma accurati e opportunamente didascalici (figg. 5-7). La novità di un dramma d'ambientazione ebraica, e specialmente dell'ebraismo dell'Est, contribuì notevolmente al suo successo, che ebbe modo di ripetersi ovunque, in Europa e negli Stati Uniti.⁴⁹ Tuttavia, dopo il 1938, malgrado fossero già previsti nuovi allestimenti e repliche,⁵⁰ l'inasprirsi del clima antiebraico e la promulgazione delle leggi razziali fece sì che per vari anni il *Dibuk*, unicamente a causa del suo soggetto ebraico, non fosse più ripreso.⁵¹ Nel dopoguerra la prima rappresentazione ebbe luogo a Napoli nel 1949.⁵² È

⁴⁷ *Il Dibuk* di Simoni-Rocca, 67.

⁴⁸ Sono tuttavia in circolazione, oltre a un paio di arie su 78 giri, varie registrazioni da trasmissioni radiofoniche effettuate negli anni '50 e '60 di un'esecuzione dell'Orchestra e Coro della Rai di Milano diretta da Alfredo Simonetto.

⁴⁹ Le note su Rocca inserite nel programma di sala dell'ultima rappresentazione italiana anteguerra, in scena al Teatro Reale dell'Opera di Roma il 6 aprile 1938, indicano dal 1934, dopo Milano, riprese al Regio di Torino, all'Opera di Roma, al "Carlo Felice" di Genova, al Comunale "Giuseppe Verdi" di Trieste; quindi a Varsavia, Chicago, Detroit, New York, Zagabria, Košice (Slovacchia), Bratislava, «ecc.». La ricezione del lavoro sembra essere stata molto buona anche all'estero: per esempio, nonostante il clima sfavorevole, a Varsavia: M.C. Steinlauf, "Fardibekt!": An-sky's Polish legacy", in *The worlds of S. An-sky*, 232-251: 250-251.

⁵⁰ Sempre nel programma di sala romano si aggiunge: «Quest'opera è nel programma delle prossime stagioni di vari altri teatri esteri».

⁵¹ Sulle prime manifestazioni antiebraiche nelle recensioni al *Dibuk* e il veto alle rappresentazioni cf. Passerini, *Storie*, 262-263, 268-270. Il problema si ripresentò nel 1940 per la nuova opera di Rocca, *Monte Ivnor*, messa in scena alla fine dell'anno precedente e basata su romanzo storico *Die vierzig Tage des Mussa Dagh* (1933) dello scrittore austriaco e di origine ebraica Franz Werfel, incentrato sul genocidio armeno compiuto dai turchi nel 1915.

⁵² Teatro di San Carlo, prima il 17 marzo 1949 (tre rappresentazioni): direzione di Umberto Berrettoni – già direttore del *Dibuk* a Trieste nel 1938 – regia di Livio Luzzatto, scenografia di Ettore Sormani, coreografia di Bianca Gallizia; allestimento

poi tornato in scena a Roma nel 1957;⁵³ a Firenze nel 1962;⁵⁴ a Torino nel 1982.⁵⁵

4. Occorre attendere il dopoguerra per vedere una nuova traduzione del *Dibbuk*, presso la casa editrice Rosa e Ballo di Milano, nella *Collezione "Teatro"* diretta da Paolo Grassi; serie che, interrottasi nel 1947, continuerà poi per "La Fiaccola" (fig. 8).⁵⁶ La storia di questa traduzione, firmata dal germanista Alessandro Pellegrini (Cernobbio 1897 - Milano 1985) e pubblicata per la prima volta nel 1948, è stata studiata da Laura Quercioli Mincer, cui si deve anche una sua riedizione linguisticamente aggiornata.⁵⁷ Anche in questo caso, la lingua del testo di partenza non è stata indicata: nella riedizione appena citata si propone che Pellegrini – di cui non sono note competenze in yiddish o in ebraico, e che tradusse per gli stessi tipi opere di Strindberg apparentemente dallo svedese – possa aver fatto uso di diverse traduzioni preesistenti, avendo forse per

poi ripreso al Teatro Nuovo di Torino e al Massimo di Cagliari (una cronologia diversa è data in Passerini, *Storie*, 270). C. Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo. La Cronologia, 1737-1987*, Guida, Napoli 1987, 618. Sullo spettacolo si veda anche il raro programma *Teatro di S. Carlo. Stagione lirica 1948-49. Programma ufficiale: Scialom An-Ski, Il Dibuk. Leggenda drammatica in un prologo e tre atti, riduzione di Renato Simoni per la musica di Lodovico Rocca (G. Ricordi & C.). Novità per Napoli*, s.n.t. [Teatro di San Carlo, Napoli 1948].

⁵³ Teatro dell'Opera di Roma, prima il 16 febbraio 1957: direzione di Gabriele Santini, maestro del coro Giuseppe Conca, regia di Bruno Nofri, coreografia di Guglielmo Morresi, scenografia di Nicola Benois ed Ettore Polidori.

⁵⁴ Teatro Comunale di Firenze, prima il 21 gennaio 1962: direzione di Bruno Bartoletti, maestro del coro Adolfo Fanfani, regia di Alessandro Fersen, coreografia di Nives Poli, scenografia di Nicola Benois.

⁵⁵ Teatro Regio di Torino, prima il 14 aprile 1982: direzione di Bruno Martinotti, maestro del coro Fulvio Fogliazza, regia e coreografia di Alessandro Fersen, scenografia di Emanuele Luzzati.

⁵⁶ *An-Ski, Dibbuk. Leggenda drammatica in tre atti*, a cura della Casa Editrice "La Fiaccola", Milano 1948 (Collezione Teatro, serie marrone n. 34; altra edizione nel 1953 e ristampa nel 1962); al frontespizio vi è una tavola fuori testo con una foto Habima di R. Ezriel di Miropol. Il volumetto serba il marchio RBM (Rosa e Ballo, Milano) solo in copertina; diversamente al frontespizio e al colofone figura "La Fiaccola". Sulle vicende editoriali della RB, cf. il catalogo a cura di S. Casiraghi, *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni Quaranta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2006.

⁵⁷ L. Quercioli Mincer, "Nota sul traduttore e la traduzione", in Shloyme Zaynvil Rapoport (An-ski), *Il Dibbuk. Fra due mondi*, a c. di L. Quercioli Mincer, traduzione A. Pellegrini, introduzione A. Madeyska-Pawlikowska, Austeria - Bollati Boringhieri, Cracovia et al. 2009, 25-30.

riferimento un testo yiddish eventualmente traslitterato.⁵⁸ In effetti, nell'introduzione si dichiara che il dramma fu composto in yiddish⁵⁹ e il traduttore lascia credere di aver tradotto da questa lingua, anche perché in una nota chiarisce la scelta di conferire ai lessemi yiddish una forma italiana.⁶⁰ Tuttavia è davvero singolare che, com'è già stato osservato, della traduzione non sembri esservi traccia nei carteggi di Pellegrini, e che addirittura sembri espunta dall'elenco delle sue pubblicazioni.⁶¹ Altro elemento anomalo è l'aspetto stesso del testo tradotto, in tre atti e non quattro, con varie abbreviazioni, scambi di battute fra i personaggi e didascalie con indicazioni che non figurano in alcun testo originale noto.⁶²

Tutto si spiega, però, confrontando la versione di Pellegrini con l'unica edizione a stampa del *Dibbuk* disponibile ai suoi tempi suddivisa in tre atti e non quattro, ossia quella francese di Marie-Thérèse Koerner.⁶³ Il confronto scopre le analogie, se non le similitudini, fra le due versioni, tanto da far credere che l'una dipenda dall'altra: essendo fra l'altro improbabile che Pellegrini possa aver avuto accesso allo stesso testo yiddish, inedito, utilizzato dalla Koerner, la quale risiedeva a Varsavia e forse tradusse dal testo in circolazione presso la Vilner Trupe, secondo gli adattamenti di Dovid Hermann.⁶⁴ Uno dei principali adattamenti di questo allestimento è la famosa scena della "Danza macabra", assente in qualunque redazione del *Dibbuk* di An-ski e introdotta proprio da

⁵⁸ Quercioli Mincer, "Nota", 28-29.

⁵⁹ A. Pellegrini, "Introduzione", in An-Ski, *Dibbuk* cit., V-VIII: VI.

⁶⁰ Ivi, 7-8 (a proposito di *batlon*, pl. *batlonim*, reso con "batlone/i": «... Adottiamo le stesse parole dello Yddish [sic] dando loro una parvenza italiana. Infatti il tradurre semplicemente: *fedele* sarebbe insufficiente, mentre il tradurre *dottore della legge* sarebbe errato. Il significato esatto delle parole sarà chiarito dal testo e dall'azione drammatica»).

⁶¹ Quercioli Mincer, "Nota", 28; con rimando alle ricerche nell'archivio Pellegrini compiute da M. Ceretti, curatrice di A. Pellegrini, *Le dimore dello spirito. Saggi e note critiche*, Collegio Ghisleri, Pavia 2000.

⁶² Ivi, 29-30. Nella riedizione di L. Quercioli Mincer alcune omissioni sono state reintegrate sulla base del testo yiddish.

⁶³ Citata sopra, nota 8.

⁶⁴ Che la Koerner abbia tradotto da una fonte teatrale yiddish, forse un *cahier de régie*, è sostenuto da Aslan, "Le Dybbouk", 182 (la quale si sofferma anche sui problemi di messa in scena di questa traduzione a Parigi nel 1928, per la regia di Gaston Baty, su cui ivi, 235; nonché Passerini, *Storie* 235, 250-257). Ho tuttavia il sospetto che dietro la versione della Koerner possa esservi non un testo yiddish ma la versione polacca realizzata nel 1925 da Andrzej Marek, anch'essa in tre atti. In quegli anni Theresa Koerner mi risulta attiva a Varsavia come traduttrice dal polacco, pubblicando fra l'altro opere di Mickewicz e Wierzyński.

Hermann – ignorata da Habima, ma ampiamente ripresa nel film polacco *Dybuk* del 1937⁶⁵ – la cui descrizione nel testo della Koerner si ritrova del tutto identica in quello di Pellegrini:⁶⁶

Musique. De la rue entre sur scène une procession étrange; plusieurs êtres en habillons blancs, tels des linceuls, aux visages voilées, que l'on devine être des morts ... Enfin le cortège des morts disparaît. La scène s'éclaire. Fradé, Gitl et Basia entrent.

Musica. Dalla strada entra in scena una strana processione: parecchi esseri in cenci bianchi simili a sudari, il viso velato; e si indovina che sono morti ... Finalmente il corteo dei morti sparisce. La scena s'illumina. Frade, Gitla e Basia entrano.

5. La traduzione italiana attualmente più nota e diffusa del *Dibbuk* ha visto la luce meno di dieci anni dopo quella di Pellegrini. Curata da Samuel/Samuele Avisar, è apparsa dapprima nel 1957 in un'antologia di teatro ebraico e yiddish, nella collezione "Teatro di tutto il mondo" diretta da Raffaele Cantarella per le edizioni Accademia;⁶⁷ quindi a Roma nel 1986 per le edizioni E/O, ed è quest'ultima che ha conosciuto la massima diffusione.⁶⁸

È il dramma di An-skij ad aprire il volume del 1957, seguito da opere di Shoylem Aleichem (*È difficile essere ebrei*), Harry Sackler (*Rahab*), Efraim Kishon (*Raccomandato di ferro*), Yigal Mossinsohn (*Casablàn*): testi ben scelti anche perché ciascuno, a suo modo, rappresentativo di un momento o di un genere. Al termine della prefazione (pp. 65-71), il

⁶⁵ Sul film, J. Hoberman, *Bridge of light: Yiddish film between two worlds*, Museum of Modern Art - Schocken Books, New York 1991, 55-57, 279-285 e *passim*; I. Konigsberg, "The only 'I' in the world: religion, psychoanalysis, and *The Dybbuk*", *Cinema Journal* 36 (1997) 22-42; D. Mazur, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007 (anche in traduzione inglese, *Waszyński's The Dybbuk*, ivi).

⁶⁶ *Le Dibbouk*, trad. Koerner, p. 72 (il brano è anche citato per intero in Aslan, "Le Dybbouk", 182); *Dibbuk*, trad. Pellegrini, 53.

⁶⁷ S. Anski, "Il Dibbuk (tra i due mondi)", in Samuele Avisar, *Teatro ebraico*, Nuova Accademia, Milano s.d. (ma 1957), 63-126; fra le pp. 80-81 vi sono due tavole con fotografie di attori Habima. Sul volume si veda la recensione di G.L. Luzzatto in *Rassegna mensile di Israel* 24/2 (1958) 92-96.

⁶⁸ Shalom An-Ski, *Il Dibbuk*, traduzione dall'yiddish di Simon [sic] Avisar, con un'appendice di Marino Freschi, E/O, Roma 1986 (e varie ristampe; edizione e-book 2011); anche in *Classici del mondo ebraico scomparso*: S. An-ski, *Il Dibbuk*, S. Maimon, *Storia della mia vita*, E/O, Roma 1993. Sull'edizione E/O del *Dibbuk*, cf. G. Tortorelli, *Il lavoro della talpa. Storia delle Edizioni E/O dal 1979 al 2005*, Pendragon, Bologna 2005, 49 nota 84.

curatore rimanda ai *Gezamlte shriftn* di An-skij, indicando quindi indirettamente la propria fonte nel testo yiddish; delle traduzioni italiane già esistenti si menziona solo quella «poco curata» di Goldfischer e De Benedetti, e l'adattamento musicale di Simoni e Rocca.

Sulla figura di Samuel Avisar, al secolo Samuel Rewisorsky (Frankfurt a.M. 1913 - Milano 1999), non si è rinvenuto alcun profilo a stampa. Non sono note le circostanze del suo trasferimento in Italia, dove lo troviamo nel 1937 a Roma per conseguire il titolo di Maskil presso il Collegio Rabbinico Italiano e ancora, nel 1939, per ricevervi l'ordinazione rabbinica come *Ḥakam ha-Šalem*.⁶⁹ Nel periodo delle persecuzioni si trova a Venezia e da lì fu trasferito e internato fra il 1940 e il 1943 nel campo di concentramento di Ferramonti di Tarsia, in Calabria, ove diresse la locale scuola Talmud-Torah.⁷⁰ Sfuggito alla deportazione, continuò a occuparsi d'insegnamento e nei primi anni '50 del Novecento fu docente di ebraico alla scuola rabbinica "S.H. Margulies" di Torino (fig. 9) e, per qualche tempo, anche alla scuola ebraica di Milano.⁷¹ Negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *Teatro ebraico* fu lettore di ebraico moderno all'università di Strasburgo, ove lavorò al fianco di André Neher, prediligendo come campo di ricerca il lessico teatrale ebraico.⁷² Autore di vari saggi e studi di grammatica, linguistica e traduttologia,⁷³ gli si devono in italiano, oltre alla versione dei libri di

⁶⁹ Cf. A. Piattelli, "Repertorio biografico dei rabbini d'Italia dal 1861 al 2011", *La Rassegna mensile di Israel* 76 (2010) [2012] 185-256: 230.

⁷⁰ Elenco degli ebrei stranieri internati a Ferramonti (registrato come Rewizorska Samuele) in http://www.museoferramonti.it/upload/elenco_internati.pdf (ultimo accesso aprile 2012); F. Folino *Ferramonti: un lager di Mussolini. Gli internati durante la guerra*, Brenner, Cosenza 1985: 327. Documentazione su Avisar e la scuola Talmud Torah di Ferramonti: Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano, Fondo Israel Kalk, busta 2, fascicolo 24 ("Organizzazione scolastica e corsi professionali") e particolarmente il doc. 11.

⁷¹ Devo queste ultime informazioni e la foto di gruppo della "Margulies" alla cortesia di Roberto Bonfil, allievo di Avisar a Torino nel 1953, che sentitamente ringrazio.

⁷² Si veda il prospetto sulle attività dell'Istituto di studi ebraici dell'Università di Strasburgo pubblicato in *Orbis – Bulletin international de documentation linguistique* 9 (1960) 545-547.

⁷³ Fra i quali: "Studi etimologici sui temi *pe-alef* in ebraico", in M.E. Artom *et al.* (a c.), *Miscellanea di studi in memoria di Dario Disegni*, Giuntina, Firenze 1969, 21-34; "La 'vexata quaestio' dell'affinità tra l'ebraico e il latino", *Rassegna mensile di Israel* 39 (1973) 103-113; "*Pi Šenayim* (doublement). Analyse structurale d'un conte d'Agnon", in *Mélanges André Neher*, Maisonneuve, Paris 1975, 237-251; *Du français à l'hébreu*, I-II, Kiryat-Sefer - Institut d'études hébraïques de l'Université de Strasbourg, Strasbourg - Jérusalem 1978.

Ezra-Nehemia nella “Bibbia Disegni”,⁷⁴ diverse traduzioni dallo yiddish⁷⁵ e la grande antologia *Tremila anni di letteratura ebraica*.⁷⁶ Trasferitosi nel 1984 in Israele, ha continuato a occuparsi del lessico teatrale neoebraico e nel 1996 vi ha pubblicato il primo volume di una storia del teatro ebraico e yiddish rimasta incompiuta.⁷⁷

6. Nel 1964 è apparso infine, su *Il Dramma*, il testo di una riduzione del *Dibbuk* portata in scena a Milano da Enrico Fulchignoni, cui è accreditata anche la traduzione.⁷⁸

Già collaboratore di Renato Simoni, Fulchignoni (Messina 1913 - Parigi 1988) fu inizialmente medico e in seguito soprattutto regista, molto impegnato nella ricerca e diffusione di nuovi linguaggi, oltre che critico e saggista.⁷⁹ In questa edizione il dramma è preceduto da una breve introduzione e da un profilo di An-skij, l'una e l'altro, però, abbastanza scorretti. Non si dichiara su quale testo sia stata compiuta la traduzione, che si direbbe un adattamento di traduzioni preesistenti (si direbbe, ancora una volta, principalmente dal francese) rielaborate, in qualche punto, con molta libertà. Se si eccettua l'opera di Rocca e Simoni, il testo trova il suo principale merito nell'essere stato il primo a condurre *Il Dibbuk* sulle scene teatrali in italiano (figg. 10-11).⁸⁰

⁷⁴ *Agiografi. Con traduzione italiana e note*, a c. di D. Disegni, s.n.t. 1967, 277-321.

⁷⁵ Senza pretesa di completezza, omettendo le traduzioni in ebraico: J.L. Perez, *Abnegazione. Racconti*, introduzione di Samuele Avisar, traduzione di Samuel Avisar e Raoul Elia, Scuola Superiore di Studi Ebraici - Fondazione Sally Mayer, Milano 1954; I.L. Peretz, *Il mago e altre novelle ebraiche*, presentazione di Giuseppe Laras, introduzione di Elena Loewenthal, traduzione di Samuele Avisar e Raoul Elia, Gribaudi, Milano 1997.

⁷⁶ S. Avisar, *Tremila anni di letteratura ebraica*, 2 voll., Carucci, Roma 1980.

⁷⁷ S. Avisar, *Ha-mahazeh we-ha-te'atron ha-ivri we-ha-yidi*, 1. *Me-rešitam we-'ad sof ha-me'ah ha-19 / A history of Hebrew and Yiddish theatre*, 1. *From the beginning until the end of the 19th century*, Rubin Mass, Yerušalayim 1996.

⁷⁸ *Il Dibbuk. Leggenda drammatica in tre atti di Shalom Anski*, regia [e traduzione] di Enrico Fulchignoni, in *Il Dramma* 40, n. 332 (maggio 1964) 12-26.

⁷⁹ Sua è, fra l'altro, la raccolta di scritti, di una certa risonanza ai suoi tempi, *La moderna civiltà dell'immagine*, Armando, Roma 1964 (1965²). Sulla singolare figura dell'autore si veda la scheda di G. Moneti, “Fulchignoni, Enrico”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 50 (1998).

⁸⁰ Cf. la recensione di E. Possenti in *Il Dramma* 40, nn. 330-331 (1964) 142-143, in cui si citano anche le precedenti traduzioni italiane. Gli attori accreditati per i ruoli principali risultano: Elena Zareschi (Leah), Gina Sammarco (Fradeh), Guido Lazzarini ('Azri'el), Filippo Scelzo (Sender), Riccardo Petrucchetti (il Messaggero), Franco Morgan (Hanan). Scene di Zanko Thomas, costumi di Maria Signorelli.

Il Djbuch

(Tra i due mondi)

Leggenda drammatica in 4 atti

di

Scialom An-Ski

Traduzione di

L. Goldfischer e M. De Benedetti

Con Prefazione del

Prof. Benvenuto Terracini



**Istituto Editoriale di Propaganda
TORINO**

Fig. 1 - *Il Djbuch* di Goldfischer e De Benedetti (1926), frontespizio.

SZ. A. AN-SKI

(SALOMONE RAPPAPORT)

DIBBUK

(SUL CONFINE DI DUE MONDI)

LEGGENDA DRAMMATICA IN QUATTRO ATTI

TRADUZIONE DAL RUSSO

DI

RAISSA OLKIENIZKAIA-NALDI



LANCIANO
R. CARABBA
EDITORE

Fig. 2 - *Il Dibbuk* di Raissa Olkienizkaia-Naldi (1930), frontespizio.

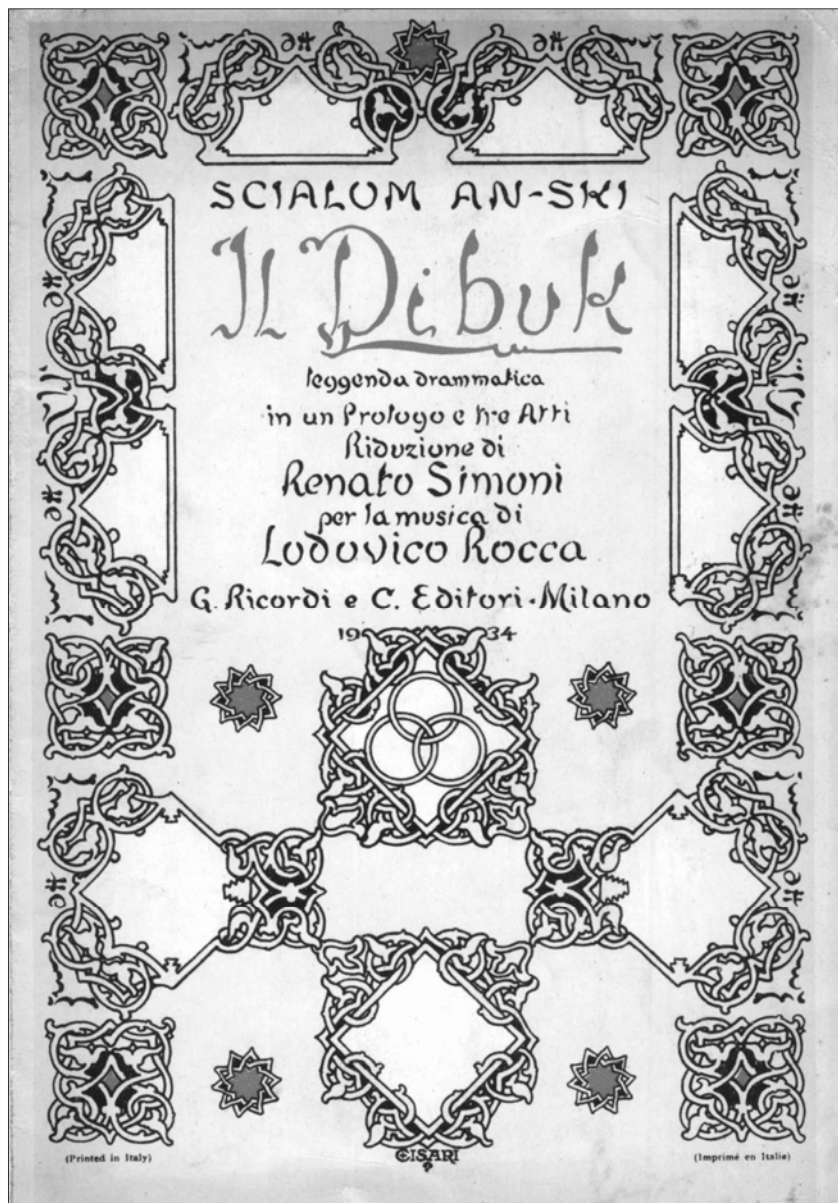


Fig. 3 - *Il Dibbuk* di Simoni e Rocca (1934), copertina.

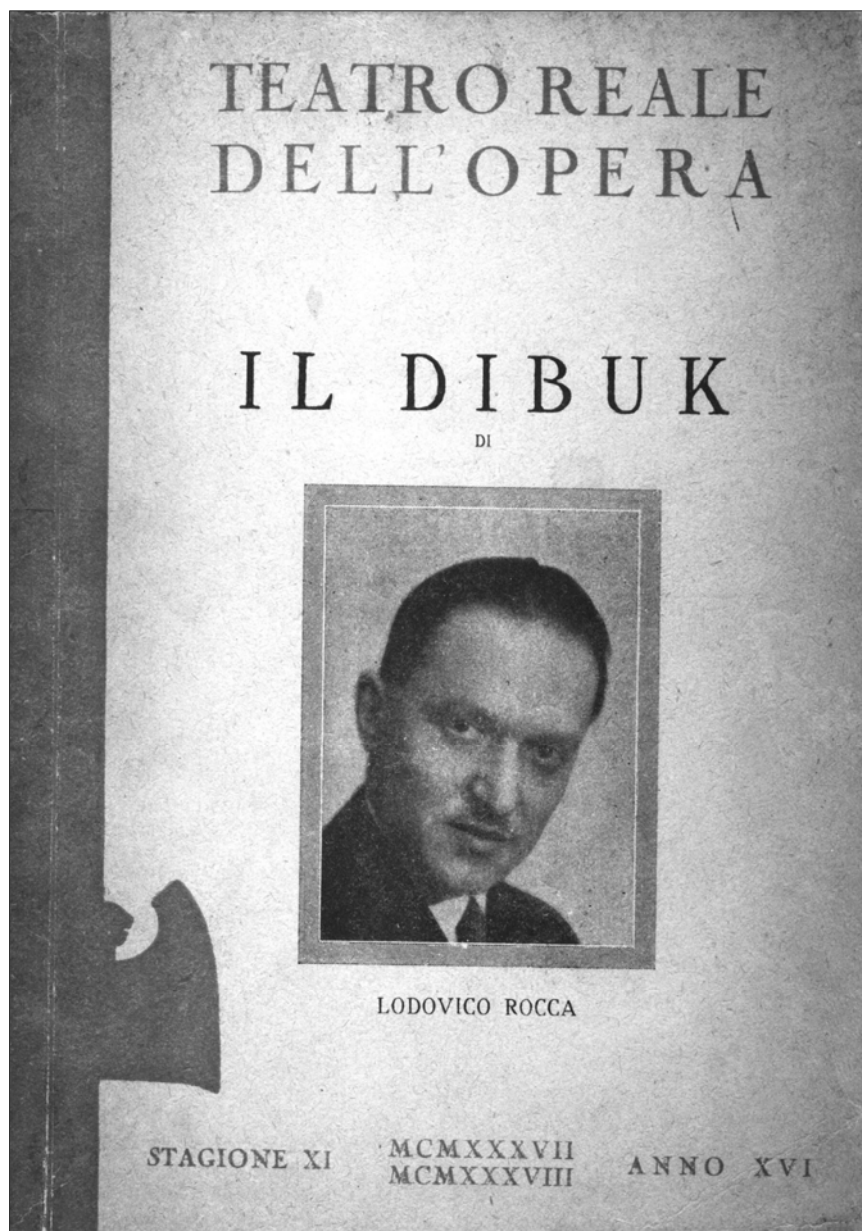


Fig. 4 - Copertina del programma per l'ultimo allestimento romano del *Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro dell'Opera di Roma (1938).



Figg. 5-6 - Scenografie di Giovanni Grandi per il *Dibuk* di Simoni e Rocca, allestimento del Teatro dell'Opera di Roma (1938): atti I e II (dal programma).



Fig. 7 - Scenografia di Giovanni Grandi per il *Dibuk* di Simoni e Rocca, allestimento del Teatro dell'Opera di Roma (1938): atto III (dal programma).

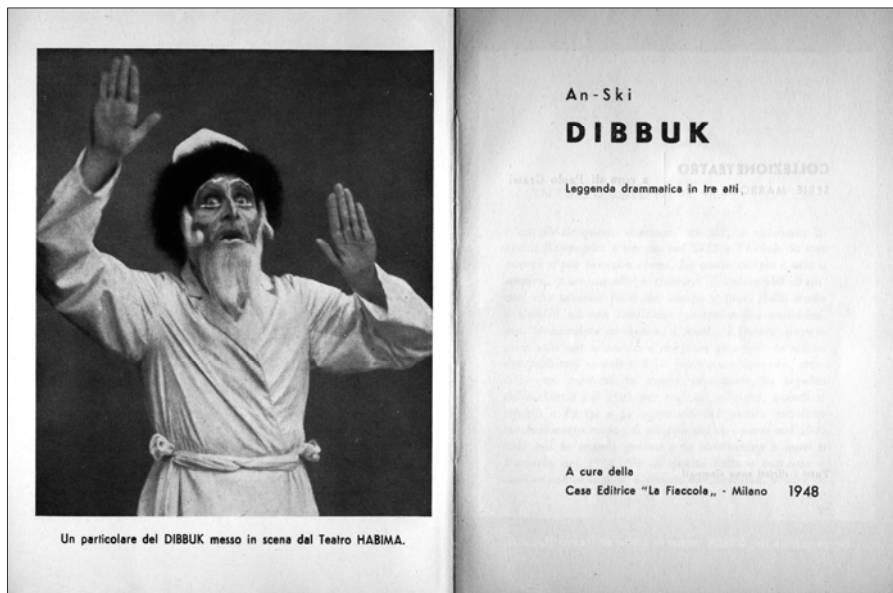


Fig. 8 - Frontespizio dell'edizione Pellegrini (1948).



Fig. 9 - Samuel Avisar (seduto a sinistra) insieme a docenti e allievi della Scuola Rabbinica "Margulies" di Torino nel giugno 1953 (per gentile concessione di Roberto Bonfil).



Fig. 10 - *Il Dibbuk* al Teatro del Convegno di Milano (marzo 1964) nell'allestimento di Enrico Fulchignoni, atto III (da *Il Dramma*).



Fig. 11 - *Il Dibbuk* al Teatro del Convegno di Milano (marzo 1964)
nell'allestimento di Enrico Fulchignoni, atto III: Guido Lazzarini ('Azri'el)
ed Elena Zareschi (Leah) (da *Il Dramma*).

FRANCESCA MADDALENA FLORIO

Habima e il *Dibbuk* a Napoli

Il primo incontro tra il pubblico napoletano e il teatro ebraico avvenne nel settembre del 1929, quando giunse in città una singolare compagnia di attori ebrei, partiti qualche anno addietro dalla Russia per portare la loro arte nel mondo: si trattava di Habima, in ebraico “il palco”, ma anche “il pulpito”.

Prima compagnia professionale al mondo di teatro ebraico, Habima era stata costituita a Mosca nel 1917 grazie all'iniziativa del regista Nahum David Zemach, il quale riunì intorno a sé un gruppo di giovani attori ebrei, quali Menahem Gnessin, Yehoshua Bertonov, Barukh Tchemerinski e Hanna Rowina, che, pur partendo dal dilettantismo, riuscirono ben presto a imporre la loro forte personalità scenica e le rispettive, straordinarie capacità drammatiche. Decisivo per il destino di Habima fu, senza dubbio, l'intervento del celebre regista e teorico teatrale, nonché direttore del Teatro d'Arte di Mosca Konstantin Stanislavskij, al quale Zemach si rivolse perché si occupasse della formazione della compagnia. Il progetto di questi giovani dilettanti, che ambiva alla nascita di un teatro ebraico e alla creazione di una compagnia stabile, conquistò l'interesse di Stanislavskij, il quale ne affidò la guida al suo migliore allievo Evgenij Vakhtangov. Seguendo le orme del maestro, Vakhtangov ne adottò il “sistema” aggiungendovi personali innovazioni.

Sottoposti alla severa scuola di Vakhtangov e nonostante gli inizi difficili, gli attori del gruppo raggiunsero in breve un'adeguata maturità drammatica e poterono esordire nel 1918 mettendo in scena quattro atti unici tradotti dallo yiddish in ebraico: *La sorella maggiore* di Sholem Asch, *L'incendio* di Isaac Leib Perez, *Il sole* di Yitzchak Katznelson e *Il cattivo incontro* di Y.Z. Berkovich. La buona riuscita delle rappresentazioni accrebbe man mano la popolarità della compagnia, le cui capacità furono definitivamente consacrate nel 1922 dall'enorme successo riscosso con la prima rappresentazione del *Dibbuk* di S.A. An-skij, nella traduzione ebraica eseguita da Hayyim N. Bialik e adattata da Vakhtangov. La favolosa regia di quest'ultimo e l'impeccabile interpretazione degli attori,

ma anche la suggestiva scenografia di Nathan Altmann e le musiche di Yuli Engel, contribuirono alla perfetta alchimia scenica di questo grande capolavoro drammatico. L'enorme soddisfazione del pubblico sovietico portò Habima alla sua prima tournée internazionale nel 1926. Dopo aver fatto tappa negli Stati Uniti, dove Zemach e alcuni attori decisero di stabilirsi, tra il 1928 e il 1930 la tournée proseguì tra Palestina ed Europa, passando anche per l'Italia.¹

Non era la prima volta che l'Italia si confrontava con il teatro ebraico: alcuni mesi prima era stata infatti rappresentata al Teatro Valle di Roma il dramma di Yakov Gordin *Mirra Efros*, tradotto in italiano da Giacomo Lwow ed Eligio Possenti.² Si trattava tuttavia di una produzione radicata nel teatro yiddish, mentre Habima proponeva – fatto questo senza precedenti – testi in lingua ebraica, il che destò sia nel pubblico sia nella critica un'enorme curiosità e richiamò nelle sale un pubblico curioso e, per quanto ci è dato intravedere dalle recensioni, persino partecipe. Pare infatti che, malgrado la barriera linguistica, le rappresentazioni di Habima suscitavano ovunque un forte sentimento di commozione e ammirazione nei confronti di un tipo di teatro nuovo e mai visto prima. Colpirono, in particolar modo, la coralità della messa in scena e l'attenta ricerca del ritmo, riprodotto dagli attori attraverso gesti e movimenti che formavano quadri scenici di notevole carica espressiva. Non tutti i critici riuscirono, però, ad aderire completamente a questo aspetto dell'arte drammatica; ad esempio Renato Simoni, il quale assistette alle rappresentazioni di Milano, proprio a proposito del *Dibbuk* manifestò riserve sulle scelte di regia, che a suo giudizio subordinavano fatti e personaggi alle esigenze dell'azione collettiva.³

Prima città italiana ad accogliere Habima fu Napoli, dove si svolsero spettacoli per quattro serate consecutive presso lo storico Teatro dei Fiorentini.⁴ In quel tempo la troupe si era stabilita già da un anno nella Palestina del Mandato britannico e aveva scelto come propria sede Tel Aviv, dov'era stata diretta da Aleksej Dikij.⁵

¹ Sulla tournée italiana, seguita fino a ottobre, si veda lo studio, unico al riguardo, di P. Bertolone, "L'Europa yiddish di Paolo Milano e l'Habima in Italia", in P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a c.), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006, 127-146. Varie recensioni sugli spettacoli sono raccolte in M. Schino et al., *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in *Teatro e Storia* 22 (2008) 27-255.

² G. Richetti, *Il teatro Habimah: da Mosca a Tel-Aviv*, Cappelli, Bologna 1962, 7.

³ Richetti, *Il teatro Habimah*, 10-11.

⁴ Sulla tappa napoletana già Bertolone, "L'Europa yiddish", 129-130.

⁵ F. Rokem, "Ha-Dibbuk be-Erez Yiśra'el: ha-teatron, ha-biḳḳoret we-ha-hitgabšut šel ha-tarbut ha-ivrit" [Il *Dibbuk* in Palestina: il teatro, la critica e la formazione della

L'accoglienza a Napoli fu cordiale ed entusiastica: la stampa si occupò dell'evento già prima dell'arrivo della compagnia in città, come si evince dall'articolo apparso sul quotidiano *Il Mattino* il 16 settembre 1929:

È a Napoli la compagnia «Habima» proveniente dalla Palestina. Si tratta di un complesso straordinariamente addestrato – come già si disse ampiamente in una corrispondenza da Milano – dal grande scenografo russo Vactangoff del Teatro d'Arte di Mosca. La compagnia ebraica è formata da elementi di eccezione fra i quali primeggia Lea (sic) Rowina. Essa esordirà a Napoli per la prima volta in Italia.

Secondo l'offerta standard di Habima in quel periodo, il Teatro dei Fiorentini ospitò quattro opere: *Il Dibbuk* di S.A. An-skij (19 settembre), *Il Golem* di H. Leivick (20 settembre), *Il tesoro* di Sholem Aleykhem (21 settembre) e *L'ebreo errante* di David Pinski (22 settembre). Alla vigilia del primo spettacolo, sempre sul *Mattino* fu pubblicato un articolo di presentazione della compagnia e del programma di sala.⁶ Da questa rapida introduzione traspare la curiosità per l'esotico e l'aspettativa di fronte a un tipo di teatro che si preannunciava completamente nuovo:

Nel teatro diurno è una luce fredda e grigia. Quella incomparabilmente triste e polverosa solita a tutti i teatri, che covano nelle grandi orbite vuote e nere dei palchi, la grande platea coperta da un sudario teso. Non sono mai stato in una sinagoga, ma credo che essa debba somigliare ad un interno di tal genere: tutta la fede ebraica è infine chiusa in questa disperata solitudine grigia e autunnale.

Incontrando la compagnia, il giornalista non manca di sorprendersi per l'assenza di alcuni stereotipi:

I due direttori della compagnia «Habima», tipi ario-mongoli, naso rettilineo, hanno tradito la comune curiosità di chi s'appresta a parlare con un ebreo. Altro che mosse subdole e vellutate, altro che volti a uncino.

Qualche persona presente, cattolicissima, tra questi ebrei attori, è l'unica a rappresentare pel pallido volto e il naso arcuato la dispersa razza di Israele. E ingannerebbe chi non lo conoscesse.

Nel corso dell'incontro con la troupe, Giacomo Lwow, organizzatore della tournée italiana, fece da interprete e diede modo al giornalista di

cultura ebraica], in S. Levy, D. Yerusalmi (a c.), *“Al na tegaršuni”. ‘Iyunim ḥadašim be-ha-Dibbuk / “Do not chase me away”: new studies on the Dybbuk*, Assaph/Theatre Studies - Safra, Tel Aviv 2009, 90-107.

⁶ G.A., «Habima e i comici ebrei», *Il Mattino*, 18 settembre 1929.

poter poi spiegare al pubblico i principi fondanti di Habima, a partire dal nome stesso della compagnia, con il suo richiamo religioso.

L'intervistatore parla di una «funzione monastica» ricoperta dai membri di questa «singolare cooperativa artistica», in cui uguaglianza tra attori, umiltà e totale sottomissione al testo apparivano condizioni imprescindibili per il raggiungimento del fine principale: «una interpretazione perfetta dello spirito e della forma teatrale del dramma». ⁷ Dopo aver accennato al ruolo della recente Rivoluzione nella rinascita della cultura ebraica, soffermandosi sulle severe limitazioni e condizioni che ne avevano limitato lo sviluppo sino alla fine del regime zarista, l'autore passa a descrivere più in dettaglio i principi della forma cooperativistica rigidamente osservati dalla compagnia: repertorio scelto nel corso di assemblee, direttori nominati dagli attori, ruolo del direttore limitato all'armonizzazione dello spettacolo in modo da lasciare autonomia creativa ai singoli interpreti, fra i quali non esisteva distinzione gerarchica tra primi ruoli e comparse. Non mancano per questo accenni alla funzione fondamentale di Stanislavskij e di Vachtangov nella formazione della compagnia, di cui si dice aver ormai raggiunto «un grado di originalità e di perfezione inconfondibile».

Riferimenti all'esotico tornano costantemente nel corso della presentazione; segnalando, per esempio, che all'intervista non aveva potuto prendere parte Hanna Rowina – «la bellissima ebrea, per la quale è sopravvenuto un tempestivo mal di testa» – il giornalista non manca di attribuirle una voce «bella e dolce, colma di miele e di cannamo come quella della Sulamita». L'autore riconosce, però, quanto sia limitata l'immagine comune di un popolo visto come «una moltitudine trafficante di uomini coperti di caffettani neri ... donne belle e olivastre che curano le lunghe ciglia e le grandi trecce d'ombra».

Non viene trascurato, infine, un elemento che non poteva passare inosservato né presso il pubblico, né presso la critica:

L'«Habima» servendosi del mezzo più rapido di comunicazione popolare, ha sollevato il linguaggio illustre e antico dei testi talmudici, la parlata biblica, l'ebraico classico del Deuteronomio e dei Profeti, a lingua parlata.

⁷ Paolo Milano scriverà poco dopo: «Questa fatica dell'Habima disinteressata e continua, e tanta impersonale abnegazione, e amore per un lavoro comune son stati da qualcuno detti “religiosi”. L'aggettivo è forse inesatto o arrischiato; comunque, però, la presenza in questi attori di una fede, che sorpassa il semplice amore per il teatro, non è sfuggita a nessuno degli spettatori acuti, in ispecie agli intendenti ed illustri, che pure quasi tutti ignoravano la lingua della scena» (cit. in Bertolone, “L'Europa yiddish”, 132).

Gli attori di Habima recitavano infatti esclusivamente in ebraico per scelta ideologica, in linea con i programmi sionisti che prevedevano il ritorno all'uso dell'ebraico non solo come lingua letteraria, ma anche effettivamente parlata. Scelta che, tuttavia, opponeva un problema pratico nelle rappresentazioni di fronte a un pubblico che, quasi nella totalità (salvo qualche eccezione), non conosceva la lingua; per questo erano distribuiti agli spettatori programmi esplicativi con il sunto dell'opera in scena.⁸ Presso il pubblico napoletano le rappresentazioni riscosero comunque uno straordinario successo, anche grazie a una messa in scena dal forte impatto visivo, come testimonia la recensione al *Dibbuk* apparsa sul *Mattino* del 20 settembre 1929 firmata con lo pseudonimo Vice:

Mediante un'arte armonica e completa, una recitazione perfetta, ha potuto comunicare al pubblico sensazione ed espressioni, attraverso una lingua (il talmudico) che crediamo nella sala colma di pubblico erano due o tre persone sole a intendere. Dobbiamo perfezionare il nostro giudizio, nel senso che, acquisita una sommaria nozione della vicenda attraverso i sunti distribuiti, gli spettatori, tralasciarono quasi del tutto d'ascoltare per «vedere». Da auditivo, lo spettacolo si trasformò in una festa visiva, fatta di sottigliezza e di intelligenza minuta dei particolari, di apprezzamento collettivo e frammentario di tutti i quadri scenici composti dagli attori di «Habima». Essi sono forniti di una inusitata potenza mimica e di una semplicità sbalorditiva di metodo.

Tutti gli articoli pubblicati nel periodo in cui la compagnia fu a Napoli registrano l'affluenza del pubblico e le reazioni entusiaste a tutti gli spettacoli.⁹ Considerando l'oscurità della lingua, il successo si può spiegare soltanto con la curiosità suscitata dal rilievo di cui l'evento godette sulla stampa; persino il settimanale *Illustrazione Fascista* annunciò l'arrivo di Habima come «uno dei maggiori avvenimenti teatrali del mese».¹⁰ Probabilmente anche il critico letterario Paolo Milano, in stretto contatto con l'organizzatore ufficiale della tournée italiana, il già citato

⁸ Il programma di Napoli, se mai fu stampato, non sembra sopravvivere: è forse da identificare con quel «non chiarissimo libretto esplicativo» richiamato dal recensore sul *Mattino* della rappresentazione del *Tesoro* (cf. oltre).

⁹ Così anche nel lancio della *Jewish Telegraphic Agency* del 23 settembre 1929 (con un po' di confusione sulle date): «Naples, Sep. 21 (JTA) – The Habima Hebrew Players presented "The Dybbuk" here last night. The presentation was hailed with praise similar to that accorded the troupe in Rome, Florence, Milan, Turin and Leghorn. The troupe will remain in Italy until the end of October».

¹⁰ Richetti, *Il teatro Habimah*, 9.

Giacomo Lwow, ebbe un ruolo non marginale nella promozione dell'evento.¹¹

Fra i quattro spettacoli messi in scena a Napoli, fu senza dubbio *Il Dibbuk* a richiamare maggiormente l'attenzione. D'altra parte, il dramma, che aveva segnato il successo del gruppo Habima sin dai suoi esordi, costituiva il cavallo di battaglia della compagnia e lo rimase per un lungo periodo, diventandone quasi il simbolo; e sempre col *Dibbuk* Habima esordì nelle città italiane. A Napoli non mancò apprezzamento anche per le altre rappresentazioni; nella breve recensione al *Golem* riportata sul *Il Mattino* del 21 settembre 1929, in un articolo senza firma, si rinnova l'elogio alla forza interpretativa degli attori:

La interpretazione dei comici di «Habima» è stata superba. Il pubblico che affollava il teatro ha alla fine dello spettacolo a lungo applaudito questi meravigliosi attori.

Ancora più convinta la recensione al *Tesoro* (“‘Il Tesoro’ di Scholem Aleichem”, *Il Mattino*, 22 settembre 1929) il cui anonimo autore (“Vice”), nonostante lamenti «lo scarso aiuto di un non chiarissimo libretto esplicativo», arriva a definire il lavoro di Habima «il più perfetto gioco contrappuntistico che la tecnica della recitazione ci abbia a tutt'oggi mostrato»:

Questi sbalorditivi comici hanno trovati ingegni semplici e schematici, nel trucco, nell'atteggiamento, nelle colorazioni e intonazioni di voce e di mimica modernamente classici. Da notare, per esempio che il loro gioco è sempre in profonda relazione con la messa in scena.

Sintesi, qualche volta esasperata, espressionismo qualche volta oscuro, ma che viene illuminato da un'arte in cui l'intelligenza generale e dei singoli, ha un gioco formidabile e preciso come un ragionamento matematico.

L'efficacia di certi quadri, come quello del fidanzamento al primo atto, e quello della danza finale, fa tuttavia pensare ai grandi caricaturisti e pittori del quattrocento tedesco. Alcune maschere, riportano chiaro la immaginazione a quel fantasioso Breughel, gelido e contorto, tutto tinte d'argento e grigi azzurri, pittore di incubi e di facce deformate, attraverso un vetro non omogeneo o un'acqua tremolante. I comici di «Habima» hanno evidentemente studiato quella sintetica e poderosa scienza dell'orrido caricaturale, che è in alcuni disegni di Leonardo.

L'impatto visivo delle rappresentazioni torna costantemente al centro dell'attenzione della critica; così la recensione anonima dell'ultimo

¹¹ Bertolone, “L'Europa yiddish”, ha presentato in dettaglio l'attività di Paolo Milano in occasione della tournée italiana di Habima.

spettacolo, *L'ebreo errante* ("Habima" al 'Fiorentini'. 'L'Ebreo Errante' di David Pinski", *Il Mattino*, 24 settembre 1929) si conclude lodando proprio l'allestimento, che «ha perfettamente contribuito alla perfezione e suggestione dei quadri, d'un plasticismo mirabilmente armonico».

A Napoli le rappresentazioni furono solo le quattro appena elencate e non vi furono repliche; in altre città italiane fu messa in scena anche *La corona di Davide* e in alcuni casi la compagnia replicò uno o due spettacoli, come al Regio di Torino, dove altre due serate furono dedicate a una seconda rappresentazione dell'*Ebreo errante* e del *Tesoro*.¹²

In conclusione, nel 1929 l'Italia assistette per la prima volta a un teatro fuori dai soliti schemi e, soprattutto, in una "nuova" lingua. Può

¹² "Al Teatro Regio di Torino: il Golem", *La Stampa*, 10 ottobre 1929. I programmi di sala restituiscono precisamente la sequenza delle rappresentazioni torinesi: ne traggio la descrizione dal catalogo *Teatro di Torino. Collezione completa dei programmi del Teatro di Torino, 1925-1931*, Edizioni dell'Arengario, Gussago (s.d.): 1. pp. (12) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Prima rappresentazione: Dybuk. Leggenda drammatica in tre atti di S. An-Sky», 8 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 2. pp. (8) - 15 (1). «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Seconda rappresentazione: Golem. Poema drammatico in tre atti ed un prologo di H. Leiwik», 9 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 3. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Terza rappresentazione: La corona di Davide. Poema drammatico in tre atti e otto quadri da "I riccioli di Assalonne" di Calderon de la Barca», 10 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 4. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Quarta rappresentazione: L'ebreo errante. Dramma in 2 atti di David Pinski», 11 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 5. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Quinta rappresentazione: Il tesoro. Grottesco in tre atti di Scholem Aleikem», 12 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 6. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Sesta rappresentazione: L'ebreo errante. Dramma in 2 atti di David Pinski», 13 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 7. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Settima rappresentazione: Il tesoro. Grottesco in tre atti di Scholem Aleikem», 14 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano.

sembrare strano che Napoli, in particolar modo, tradizionalmente chiusa nei pur rispettabili confini del teatro classico e di tradizione, abbia accolto con entusiasmo il teatro di Habima, il suo linguaggio innovativo e la sua “filosofia” collettivista. Eppure, anche qui, quei “sacerdoti” di una nuova religione del teatro trovarono il modo di farsi apprezzare.

*

Con la partenza di Habima il rapporto fra Napoli e il *Dibbuk* non giunse tuttavia al termine, perché venti anni dopo la città ospitò la prima ripresa nel dopoguerra de *Il Dibuk*, l'opera di Renato Simoni e Lodovico Rocca, che aveva goduto di grande popolarità fra il 1934 e il 1938 e in seguito alle Leggi Razziali era poi sparita dalle scene.¹³

La prima si ebbe il 17 marzo 1949. L'evento fu preannunciato dalla programmazione pubblicata sulle principali testate napoletane e il 16 marzo, alla vigilia, in un lungo articolo apparso sul *Mattino*, ov'era fornita una buona introduzione all'opera e un sunto di ogni atto. La fama del *Dibuk* di Rocca era evidentemente ancora viva, malgrado non fosse mai stato rappresentato in città – ma un pubblico molto ampio l'aveva ascoltato più volte alla radio prima della guerra – e i dieci anni trascorsi dall'ultima rappresentazione. Il successo forse superò le aspettative e sia il pubblico sia la critica acclamarono ampiamente opera e soggetto, come si evince fra l'altro dall'articolo di Mario Boccardo pubblicato sul *Roma* del 18 marzo 1949:

Anche a Napoli il “Dibuk” ha avuto il più felice incontro. E se vi ha cosa che sorprende, è il ritardo col quale è giunta al nostro San Carlo, dopo una unanimità di consensi, più unica che rara, in Italia e all'estero, quest'opera tra le più significative della moderna produzione e dovuta ad un compositore che fin dalle sue prime cose ebbe merito di avere una personalità.

Del successo di ieri sera siamo particolarmente lieti noi che già conoscendo il lavoro più volte ne sollecitammo la rappresentazione per il pubblico napoletano. Perché “Il Dibuk”, a prescindere dall'interesse e dalla suggestione che desta e crea, merita di essere conosciuto e diffuso, anche per sventare la diffidenza vera o finta, immotivata o preconcepita, che investe quella produzione del teatro lirico moderno che sconfini dalla piatta consuetudine. La leggenda drammatica ricreata da quello squisito artefice che è Renato Simoni e mirabilmente sostanziata e integrata da Lodovico Rocca, con una musica il cui merito precipuo si può indicare asserendo che non potrebbe essere diversa, è opera d'arte e di teatro. E opera perfetta può esser riconosciuto “Il Dibuk”, riferendoci alla qualità della materia usata e

¹³ Sul *Dibuk* di Rocca, prima alla Scala nel 1934, si veda anche G. Lacerenza, “Traduzioni e traduttori del *Dibbuk* in Italia”, in questo stesso volume, e la bibliografia ivi citata.

l'impiego dei mezzi per renderne, esprimerne il contenuto realistico e ultraterreno, l'essenza poetica e umana, il mistero, il misticismo, la potenza arcana dell'occulto, la forza dei patti e delle antiche leggi, il delirio sensoriale della vergine ebrea, il grottesco dei mendicanti e dei talmudisti, la labilità evanescente delle ombre ...

“Il Dibuk”, uno dei più perfetti spettacoli dell'attuale stagione, ha avuto, come si è detto, un clamoroso successo. Applausi e chiamate alla ribalta, dopo ogni atto, agli artisti, al maestro Berrettoni, al Lauro, al Luzzatto e a Lodovico Rocca, evocato anche da solo, e alla fine dell'opera salutato da vibranti acclamazioni.

Il successo al San Carlo – presso i cui archivi sopravvive ancora documentazione fotografica della produzione¹⁴ – confermò la validità del lavoro di Rocca e Simoni, i quali avevano superato molti dei problemi che l'estraneità alla tradizione lirica italiana di un testo come il *Dibbuk* doveva indubbiamente comportare. Nel suo articolo sul *Corriere di Napoli* del 19 marzo, intitolato “Il Successo del Dibuk”, Ennio Porrino insisteva proprio su questo aspetto:

Il libretto era disseminato di insidie e di passaggi obbligati, ch'eran tant'altri banchi di prova sui quali bisognava conquistar la vittoria. È vero che saltando giù da venti metri di altezza si è sicuri di vincere su chi salta da soli dieci metri, ma bisogna vedere se non ci si rompe le ossa giungendo a terra. Il merito quindi del Rocca è quello di aver saputo felicemente realizzare teatralmente e musicalmente la sua geniale intuizione, di aver scritto una partitura vocale e orchestrale di effetti or suggestivi ora potenti, di aver saputo sempre rispondere alle necessità ambientali or liriche, ora drammatiche, ora caricaturali, ora altamente spirituali e poetiche.

Gli articoli apparsi in quei giorni lodarono soprattutto gli autori, ma il successo dipese anche dagli interpreti e dal lavoro registico di Livio Luzzatto, il quale era riuscito a gestire con efficacia il lavoro:

la sua regia ben calcolata nei giochi di luci e di ombre degli ambienti, nei movimenti e negli atteggiamenti singoli e collettivi, è risultata teatralmente persuasiva e colorita.¹⁵

All'impatto visivo contribuì l'allestimento scenico di C.M. Cristini (tributario però di produzioni anteriori) e la coreografia «magicamente

¹⁴ Si ringrazia Giovanna Tinaro e la Redazione del MeMus - Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo per aver messo a disposizione, con somma cortesia, questi materiali d'archivio consentendone la pubblicazione.

¹⁵ Mario Boccardo, “Il Dibuk di L. Rocca”, *Roma*, 18 marzo 1949.

espressiva»¹⁶ di Bianca Gallizia; il direttore d'orchestra Umberto Berrettoni fornì una prova eccellente, «ed ha validamente tenuto in pugno lo spettacolo dosando sapientemente sonorità e colori». ¹⁷ Infine gli artisti: furono acclamate le interpretazioni di Augusta Oltrabella (Leah), Afro Poli (Sender), Vincenzo Bettoni (Rabbi Ezriel), Africo Randelli (Ḥanan), Vittoria Palombini (Frade) e Antonio Spruzzola (il Messaggero). Di Augusta Oltrabella colpì la possente espressività vocale e l'abilità e la «sensibilità tesa fino allo spasimo»,¹⁸ specie nelle difficili scene della possessione.

Unica nota dissonante, non risuonata peraltro qui per la prima volta, l'inserimento della habanera nella Danza Macabra del II atto, contrastante con lo spirito mistico della trama. Così Ennio Porrino:

Un solo neo in questo atto: la danza degli spiriti e della cieca, che, con il suo ritmo di tango e la sua melopea spagnolesca, abbassa il tono artistico esulando dall'atmosfera ebraica del lavoro e contrastando col momento scenico.

Si tratta, comunque, dell'unica osservazione negativa nella generale valutazione positiva dell'opera e dell'allestimento che spiccava, oltretutto, in un programma musicale particolarmente intenso. Infatti nella settimana delle rappresentazioni del *Dibuk*, fra il 17 e il 24 marzo, erano in calendario anche *Il Messia* di Haendel e la *Passione secondo San Giovanni* di Bach: ma l'opera di Rocca – unica composizione contemporanea in cartellone – coinvolse gli spettatori anche come esperienza teatrale, musicale e poetica. Se il suo successo fu dovuto in primo luogo alla sua qualità intrinseca, non va sottovalutato il momento storico e culturale in cui fu scelto di farla rivivere: da tempo si temeva che la lirica italiana stesse attraversando un periodo arido, ma la riproposizione del lavoro di Rocca contribuì a restituirle quella dignità artistica e quell'orgoglio che anni di guerra avevano in parte fatto dimenticare.

¹⁶ Ennio Porrino, "Il Successo del Dibuk", *Il Corriere di Napoli*, 19 marzo 1949.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Boccardo, "Il Dibuk".



Fig. 1 - Frontespizio del programma per il *Dibuk* di Simoni e Rocca rappresentato al Teatro S. Carlo di Napoli (1949).



Fig. 2 - *Il Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro S. Carlo di Napoli (1949): atto II (per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo, Napoli).



Figg. 3-4 - *Il Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro S. Carlo di Napoli (1949): atto III
(per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico
del Teatro di San Carlo, Napoli).



Figg. 5-6 - Il *Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro S. Carlo di Napoli (1949): atto III
(per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico
del Teatro di San Carlo, Napoli).

SUZANA GLAVAŠ

I dibbuk di Croazia e Serbia

Interrogato tramite un'amica di Zagabria sull'eventuale presenza della figura del dibbuk nella sua ormai sterminata opera letteraria, David Albahari¹ – uno dei più noti e in italiano maggiormente tradotti scrittori ebrei della media generazione di narratori serbi² – ha risposto scherzosamente: «... quello del dibbuk è prevalentemente un affare ashkenazita».³

Col dibbuk «affare ashkenazita» ha giocato anche Darko Fischer⁴ nel suo racconto breve “Unuk Hermana Brodera” (Il nipote di Herman

¹ David Albahari (Peć 1948) dal 1994 vive a Calgary in Canada. Autore di romanzi e racconti brevi, prevalentemente autobiografici, è anche traduttore da e verso l'inglese. Laureatosi a Zagabria in lingua e letteratura inglese, esordisce nel 1973 con la raccolta di racconti brevi *Porodično vreme*. Nel 1982 con il romanzo *Opis smrti* si aggiudica il premio “Ivo Andrić”; nel 1996 vince il premio “NIN” per il romanzo *Mamac* e nel 2008 è premiato da “Zlatni suncokret” per la raccolta di racconti *Svake noći u drugom gradu*. Le sue opere sono tradotte in una trentina di lingue.

² *La morte di Ruben Rubenović* (in originale *Opis smrti*), Hefti, Milano 1989, trad. di S. Ferrari; *Il buio* (*Mrak*, 1997), Besa, Lecce 2003, trad. di A. Fonseca; nella traduzione di A. Parmeggiani: *Goetz e Meyer* (*Götz e Meyer*, 1998), Einaudi, Torino 2003; *L'esca* (*Mamac*), Zandonai, Rovereto 2008; *Zinco* (*Zink*, 1988 e 1996), id., 2009; *Ludwig* (*Ludwig*, 2007), id., 2010.

³ «To su ipak prvenstveno aškenaska posla». E-mail a Jasminka Domaš del 24 settembre 2010.

⁴ Darko Fischer (Osijek 1938), sopravvissuto alla Shoah, dopo la perdita del padre, si rifugiò con la madre e la sorella in Bosnia e poi in Ungheria. Laureato in ingegneria elettrotecnica, addottorato in scienze informatiche a Zagabria, fino al 2003 è stato professore d'informatica alla Facoltà di elettrotecnica a Osijek. Attivo nella Comunità ebraica di Zagabria da quand'era studente, tornato a Osijek è stato presidente della Comunità ebraica locale dal 1988 al 2004. Ha cominciato a scrivere nel 1991, durante l'ultima guerra in Croazia, con un diario di avvenimenti bellici dell'assediate Osijek, ancora inedito.

Broder),⁵ vincitore nel 2002 del secondo premio al Concorso letterario internazionale per il racconto breve su tema ebraico, bandito dall'associazione "Bejihad. Židovska kulturna scena" di Zagabria.⁶ Apparo tardi sulla scena letteraria croata, dopo una brillante carriera di docente universitario, di Fischer oggi si ha un'unica opera edita: *Crtime iz dijaspora* (Note dalla diaspora, 2003), raccolta di racconti alla maniera di Isaac Bashevis Singer, suo modello letterario. Ne "Il nipote di Herman Broder" la fidanzata del protagonista, ebrea praticante sefardita, richiama così all'ordine il suo poco ortodosso fidanzato:

Herman Shiffer – si ricordò di come gli parlava – non riesci affatto a liberarti della tua debolezza per queste smorfiose *shikse* slave. Ancora una volta una ti ha fatto girare la testa. Sei peggio di tuo nonno, da cui hai preso il nome. Quante mogli e amanti avrà avuto allo stesso tempo!? Una polacca, una ebrea, poi altre ancora di ogni parte...! Che ci faccio con te, inguaribile ebreo polacco!? In ogni ashkenazita c'è accovacciato non uno, ma molti dibbuk che lo costringono a trasgredire! Non ti lascia, quel tuo Yezer-ha-Ra, quel demonio, non ti lascia in pace!⁷

E poi ancora:

– Herman Shiffer, stai ricominciando con le tue vigliaccherie. Ne ho fin sopra i capelli! Possiamo anche separarci noi, sai! – Quella era la minaccia peggiore che Rahela potesse proferire, ma non era mai nemmeno lontanamente decisa a farlo. Herman sapeva bene, che era quel maledetto Yezer-ha-Ra che stava accovacciato dentro di lui, e aveva ereditato dal nonno Herman Broder, a ricordargli continuamente quel suo modo di essere e lo incoraggiava a continuare sulla strada delle cattiverie.⁸

⁵ Il racconto è stato pubblicato per la prima volta nel supplemento letterario *Bejihad. Židovska kulturna scena* (Bejihad. Scena culturale ebraica) della rivista *Novi Omanut* (2002) 1-8; è stato poi ripubblicato nella raccolta *Crtime iz dijaspora* (Appunti dalla diaspora), Grafika, Osijek 2005, in cui appaiono anche altri racconti su temi ebraici.

⁶ Il concorso ha avuto inizio nel 2001 ed è ora ben noto a livello internazionale. La premiazione si svolge nell'ambito della manifestazione "Bejihad" nel periodo di Sukkoth, in località della costa adriatica (dapprima le isole di Brač e Hvar; attualmente Opatija).

⁷ Da "Unuk Hermana Brodera", in *Knjževni prilog Bejihad 2002*, 4. La traduzione è mia.

⁸ Ibid.

A differenza di Darko Fischer, Jasminka Domaš,⁹ la più prolifica scrittrice contemporanea croata ebrea, ha da sempre trattato nelle sue opere di narrativa e poesia¹⁰ e, nei suoi studi e traduzioni dall'inglese,¹¹ svariati argomenti ebraici, soprattutto di tradizione mistica chassidica e cabalistica. Nel breve racconto *Ruku pod ruku* (A braccetto)¹² la narrazione s'incentra su una coppia mista (lui cattolico, lei ebrea sefardita) nel periodo natalizio a Zagabria, in concomitanza con la festa delle luci di Chanukkà. Il protagonista Marko si accinge all'acquisto dei regali, uno dei quali è da nascondere alla moglie, essendo destinato all'amante. Nella faccenda s'intromette però un dibbuk (lo spirito della sua defunta e scontrosa suocera) che gli crea problemi e lo riporta al "torpore della normalità" della consolidata vita coniugale:

... Marko ne aveva veramente le tasche strapiene di tutte quelle agitazioni e sorprese in una giornata sola. "Dibbuk, dibbuk – ripeteva – il disgraziato sta ancora qui. Come se io non sapessi chi potrebbe essere? La mia suocera chiacchierona. Dio mi perdoni, ma quella non mi lascia in pace nemmeno nell'Oltretomba. Ora di certo se la ride per avermi rubato il profumo per Marina. Diavola, che se ne fa di un profumo, lei che ha sempre puzzato di cipolla. Ma ormai è andata... devo tornare a casa", concluse Marko.

⁹ Nativa di Banja Luka, vive e lavora a Zagabria. È giornalista della HRT (Radio Televisione Croata), membro del Pen e della Società di Scrittori Croati. È membro onorario del settore croato della giuria per i diritti dell'umanità di Helsinki; per molti anni è stata presidente dell'Associazione per la libertà dei diritti religiosi in Croazia. Tra il 1995 e il 1998 ha realizzato 253 documentari per la Shoah Foundation for Visual History and Education di Steven Spielberg. Ha conseguito il dottorato di ricerca in scienze teologiche ed è autrice di varie sceneggiature televisive. Insegna giudaismo in due facoltà di Zagabria e ha pubblicato finora circa 400 contributi su argomenti ebraici.

¹⁰ *Obitelj-Mišpaha* (Zagreb 1996), *Tjedne miniature slobode* (Zagreb 1997), *Šabat šalom* (Zagreb 1998), *Biblijske priče* (Zagreb 2000), *Knjiga o ljubavi ili kako sam sreła Anu Frank* (Zagreb 2004), *Nebo na zemlji* (Zagreb 2010). Il suo romanzo *Rebeka u nutritri duše* (Šalom Freiburger - Comunità ebraica di Zagabria, Zagabria 2001) è stato tradotto in italiano e tedesco. La versione italiana è *Rebecca nel profondo dell'anima*, trad. e cura di S. Glavaš, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio 2003.

¹¹ Tra i più importanti, *Židovska meditacija – istraživanje mističnih staza judaizma* (Meditazione ebraica – ricerca dei sentieri mistici dell'ebraismo), MISL, Zagreb 2003; *Kabalističke poruke* (Messaggi cabalistici), MISL, Zagreb 2006. Ha curato e tradotto una raccolta d'insegnamenti di Menachem Mendel Schneerson dal titolo *Nebo na zemlji*.

¹² Apparso sul settimanale *Obzor* 354 (31 luglio 2010).

Dal punto di vista storico-letterario, di tematiche ebraiche nella letteratura croata recentemente si è occupato il giovane studioso praghese Josef Kodet.¹³ In un suo sintetico ma esauriente articolo uscito nel 2007 su *Novi Omanut*,¹⁴ rivista dell'associazione culturale "Miroslav Šalom Freiburger" della Comunità ebraica di Zagabria,¹⁵ Kodet ripercorre anche la costante presenza di personaggi ebrei lungo tutta la storia della letteratura croata, risalendo a due ebrei portoghesi, Amato Lusitano e Didak Pir, giunti nel Cinquecento a Dubrovnik, allora Repubblica di Ragusa, ed affermatasi come fini letterati. In epoca rinascimentale lo spalatino Marko Marulić/Marulo, padre della letteratura croata, s'ispira a grandi figure dell'Antico Testamento (David, Giuditta e Susanna) facendole assurgere a metafore globali del coraggio e dell'etica umana con cui reagire alle vicende attuali nella società del suo tempo (la cristianità minacciata dagli Ottomani). Il primo personaggio ebreo non biblico della letteratura croata risulta invece il mercante Sadi della celebre commedia *Dundo Maroje* (Zio Maroje)¹⁶ del raguseo Marin Držić/Marino Darsa (Dubrovnik 1508 - Venezia 1567).

Nell'Ottocento e nel Novecento le figure di ebrei sono spesso solo marginali in alcuni scrittori croati non ebrei: Tituš Brezovački, Eugen Kumičić, August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski, Miroslav Krleža e Milan Begović. La letteratura croata, tuttavia, non ha mai potuto vantarsi di grossi autori ebrei come altre letterature europee. E mentre la rinomata scrittrice croata di origini ebraiche Zora Dirnbach (Osijek 1929),¹⁷ autrice della raccolta di racconti *Kainovo nasljeđe* (L'eredità di Caino, 1996) e dei romanzi *Dnevnik jednog čudovišta* (Diario di un mostro, 1997) e *Kao mraz* (Come la brina, 2000) trae spunto dagli avvenimenti bellici degli anni '90, negli ultimi quindici anni, grazie anche ai contributi pubblicati su *Novi Omanut*, sempre più frequentemente vengono riproposte le tracce perdute o spesso dimenticate dell'apporto degli ebrei alla letteratura e cultura croata, sia quelle di autori di epoche passate che quelli di autori ebrei contemporanei. Lo stesso direttore della rivista Branko Polić (Zagreb

¹³ Laureato in croatistica e slovenistica all'Università di Praga, si occupa di tematiche ebraiche nella letteratura croata e di traduzione letteraria dal croato in ceco. Tra le sue pubblicazioni, *Židé v literatuře srbské a charvátské*, Praha 2005 (cfr. *Novi Omanut*, 2007/5767, n. 82, p. 3).

¹⁴ Cfr. "Židovske teme u hrvatskoj književnosti", *Novi Omanut* 82 (maggio-giugno 2007/5767).

¹⁵ *Novi Omanut. Prilog židovskoj povijesti i kulturi*, Kulturno društvo "Miroslav Šalom Freiburger", Comunità ebraica di Zagreb; redattore capo: Branko Polić.

¹⁶ Traduzione italiana di L. Missoni, Hefti, Milano 1989.

¹⁷ Di professione giornalista televisiva poi caporedattore della programmazione drammatica alla Radio Televisione Croata, è autrice di numerosi radiodrammi, drammi televisivi e sceneggiature per documentari e lungometraggi.

1924)¹⁸ negli ultimi anni fa il suo ingresso sulla scena letteraria croata con una monumentale quadrilogia autobiografica – *Vjetrenjasta klepsidra* (La clessidra di vento, 2004), *Imao sam sreće* (Ho avuto fortuna, 2006), *Pariz u srcu studenta* (Parigi nel cuore di uno studente, 2008) e *Na pragu budućnosti* (Sulla soglia del futuro, 2010) – edita da Durieux di Zagabria. L'opera di Branko Polić non rappresenta solamente un importante contributo alla letteratura autobiografica in generale, ma è altrettanto una preziosa testimonianza di un percorso di vita in mezzo a vari mondi, culture, rapporti intellettuali sulla scena di vecchi regimi e detenzioni subite nei campi di prigionia fascisti sull'isola di Rab e a Kraljevica.

Gli scrittori ebrei di Croazia non hanno mai raggiunto quella fortuna internazionale che invece ha toccato i “grandi” scrittori jugoslavi, quali ad esempio il bosniaco Isak Samokovlija (Goražde 1889 - Sarajevo 1955),¹⁹ o i serbi Oskar Davičo (Šabac 1909 - Beograd 1989), Danilo Kiš (Subotica 1935 - Parigi 1989) e Filip David (Beograd 1940), di cui solo l'ultimo risulta appassionato di misticismo ebraico. Questo forse perché i quattro scrittori citati hanno in comune la vena narrativa andrićiana, che gli fa da *humus* e da cui trae spunto anche la loro personale ebraicità. E sebbene né in Samokovlija né in Davičo né in Kiš ci sia un riferimento esplicito alla figura del dibbuk, ritengo utile illustrarli brevemente per l'importanza che occupano sulla scena letteraria nazionale e internazionale.

La minuziosa narrazione del bosniaco sefardita Isak Samokovlija gli è valsa la definizione del “pittore della vita ebraica” tra le due guerre in Bosnia. Ne era affascinato l'amico scrittore Ivo Andrić, il futuro Premio Nobel jugoslavo per la letteratura. Del romanzo *Nosač Samuel* (1946) di Samokovlija si è avuta nel 2002 la prima, ottima, traduzione italiana *Samuel il facchino* ad opera di Maria Rita Leto.²⁰ Il surrealista Oskar Davičo, ebreo comunista, già nel 1966 vedeva uscire per Mondadori il suo

¹⁸ Giornalista musicologo, ha studiato a Parigi e trascorso la sua vita professionale dirigendo la prestigiosa trasmissione radiofonica “Glazbeni program” per il Primo canale di Radio Zagabria. Laureato in inglese e francese, è autore di numerosi saggi su argomenti ebraici e non, e di numerose traduzioni in croato dall'inglese e dal francese.

¹⁹ Di professione medico, era considerato da Ivo Andrić uno dei più grandi scrittori della Bosnia-Erzegovina. Meša Selimović, altro protagonista della letteratura serba del Novecento, dichiarò Samokovlija, oltre ad Andrić, il miglior narratore serbo dopo Petar Kočić.

²⁰ Giuntina, Firenze 2002. Cfr. la mia recensione alla traduzione italiana, “O talijanskom prijevodu Nosača Samuela Isaka Samokovlije”, *Novi Omanut* 64 (maggio-giugno 2004) 11-12.

unico romanzo sinora tradotto in italiano, *Titolo provvisorio dell'infinito* (*Radni naslov beskraj*, 1958).²¹

L'ebraicità celata²² di Danilo Kiš, da lui riconosciuta unicamente quale stimolante ma «inquietante diversità»,²³ rivela qualcosa d'involontariamente ebraico, talvolta quasi cabalistico.²⁴ Pur non essendovi nell'opera di Kiš un esplicito richiamo alla figura del dibbuk, nel racconto "Igra" (Il gioco)²⁵ se ne potrebbe rinvenire un lontano richiamo: nel giovane Andreas, infatti, rivive attraverso un insolito e attraente gioco con un cuscino di piume sulle spalle, il nonno Max l'Errante, commerciante di piume:

... Ma è pur sempre uno strano gioco. Ad Anna non verrebbe mai in mente. Ecco perché si ostina a tenere sulle spalle il cuscino che ha preso dal letto e, andando su e giù per la stanza, come curvo sotto un peso, passa da un quadro all'altro (e in questo c'è qualcosa di disdicevole, lo sente) borbottando ... "Lascia questo cuscino" disse lei. "Mamma, ma io sto giocando con il cuscino" ribatté il ragazzo, e si mise il cuscino sulla spalla piantandosi di fronte a lei. "Signora, desidera questa bella piuma di cigno?" disse con un sorriso inchinandosi. La donna taceva. Il sorriso allora si spense sul volto del ragazzo (sì, lo sapeva, lo sentiva, c'era qualcosa di male²⁶ in quel gioco).²⁷

²¹ Imprigionato per propaganda comunista nel 1932-37, Davičo fu internato all'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Dopo il 1943 ha partecipato alla guerra partigiana, cui ha dedicato i reportages *Fra i partigiani di Markos* (1947) e i versi in serbo in *Il ciliegio oltre il recinto* (1950). Davičo è noto soprattutto per i suoi romanzi in serbo, tra cui *Pesma* (1952) e *Radni naslov beskraj* (1958), quest'ultimo apparso in traduzione italiana come *Titolo provvisorio dell'infinito* (Mondadori, Milano 1966). In essi ha affrontato i problemi della Jugoslavia contemporanea servendosi di una tecnica derivata da Joyce: giustapposizione di molteplici punti di vista, dilatazione delle dimensioni spaziali e temporali, libero gioco delle associazioni.

²² «Svoju sam jevrejsku komponentu u svojim beletrističkim radovima prikrivao», cfr. D. Kiš, "Tražim mesto pod suncem za sumnju", in M. Miočinović (a c.), *Život, literatura*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003 (CD-rom), intervista del 1984.

²³ Cfr. D. Kiš, "Izvod iz knjige rođenih: kratka autobiografija", in M. Miočinović (a c.), *Mansarda*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003 (CD-rom): «Uznemirujuća različitost, ono što Freud naziva Heimlichkeit, biće mojim osnovnim književnim i metafizičkim poticajem» («La perturbante diversità, ciò che Freud chiama Heimlichkeit, sarà per me il fondamentale stimolo letterario e metafisico»).

²⁴ Cfr. D. Kiš, "Barok i istinitost", in M. Miočinović (a c.), *Gorki talog iskustva*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003 (CD-rom), intervista del 1988.

²⁵ D. Kiš, "Igra", in *Rani jadi* (trad. it. *Dolori precoci*, a c. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1993).

²⁶ Costantini traduce *grešno* (peccaminoso) con "male", provocando un inutile e mal riuscito spostamento semantico.

Nella scena successiva, il padre osserva il gioco del bambino attraverso il buco della serratura, restandone profondamente turbato e stupito, tanto da rimanervi con lo sguardo inchiodato: il figlio sembra proprio l'incarnazione dello spirito di suo padre. Commosso ed emozionato, spinto anche da una vena di sarcasmo, lo racconta senza remore alla madre del ragazzo:

Maria, disse sottovoce, indovina chi c'è nella stanza? Guarda! Ma fai piano. La donna si voltò, senza lasciare il bricco del caffè lambito dalla fiamma violacea del fornello a gas. Chi, Eduard? Chi? Essa vedeva le sue pupille tese dietro gli occhiali. Chi? Chi? Guarda! Gridò lui furibondo. Mio padre defunto. Max Ahasvérus! Poi si lasciò cadere sfinito su una sedia e si accese una sigaretta. Lei tolse il bricco dalla fiamma. Si vedeva che le tremavano le mani.²⁸

Nel suo sentirsi pienamente "mitteleuropeo",²⁹ Danilo Kiš si definiva anche profondamente «jugoslavo» con quel suo senso di appartenenza a un "non luogo".³⁰ Furono queste principalmente le motivazioni di Kiš nell'affrontare la scrittura di tutte le sue opere in madrelingua "serbocroata". Eppure, nonostante fosse un ottimo conoscitore e traduttore dall'ungherese, dal russo e dal francese, Kiš ha sempre fermamente sostenuto di «conoscere effettivamente solo quella lingua».³¹ Al contempo si prodigava anche molto per far conoscere la letteratura serba ed ebraica della "ex Jugoslavia" tramite le sue eccellenti traduzioni in francese.³² La scelta di scrivere solo in "serbocroato" quale sua lingua

²⁷ Kiš, *Dolori precoci*, 20, 23.

²⁸ Id., 22-23.

²⁹ Cfr. D. Kiš, "Varijacije na srednjoeuropske teme", in *Život, literatura*, frammenti scritti nel 1986, dove in sostanza si afferma che «la stessa consapevolezza di appartenere alla cultura centroeuropea è in fin dei conti dissidenza; ragion per cui lo scrittore che viene chiamato tale, o da solo si considera tale, e per lo più vive in esilio come Miloš, Kundera e Švorecky; o è emarginato e pubblica in proprio come Konrad, o è addirittura in prigione come Havel».

³⁰ Cfr. D. Kiš, "Jedini jugoslovenski svetski pisac", in *Gorki talog iskustva*, intervista del 1989, dove egli afferma «di non essere né uno scrittore serbo, né croato, bensì jugoslavo, semplicemente perché ciò non esiste».

³¹ «Mogu reći da istinski znam samo jedan jezik: srpskohrvatski, i na tom jeziku pišem i u Parizu. Još sam ranije odlučio da na drugom jeziku nikada neću pisati» (posso dire che effettivamente conosco una sola lingua: il serbocroato, e in quella scrivo anche a Parigi. Già da prima avevo deciso che in nessun'altra lingua avrei mai scritto); ibid.

³² Tra le traduzioni di Kiš, va ricordato il libro di memorie di Karlo Štajner *7000 dana u Sibiru* (Globus, Zagreb 1971), da Kiš paragonato all'*Arcipelago Gulag* del russo Solženicyn. L'opera è stata pubblicata in Francia da Gallimard nel 1983 e, a distanza

madre rappresentava per Kiš sostanzialmente la preservazione del forte legame con la figura della madre. Era stata lei, infatti, a dirottare la sventurata sorte del marito ebreo, inghiottito dalla Shoah,³³ sui racconti al figlio. della «sua infanzia su uno sfondo di fichi e di aranci, come nei racconti della Bibbia», rievocandogli con orgogliosa devozione le storie della loro genealogia familiare:

... Quell'albero genealogico, che brillava alla pallida luce della lucerna come un disegno su una pergamena medioevale dalle iniziali dorate, aveva sui suoi rami lontani, accanto a cavalieri e dame di corte, anche celebri navigatori che avevano attraversato il mondo, da Cattaro e da Costantinopoli fino alla Cina e al Giappone, e su un altro ramo, tanto vicino che mia madre lo chiamava 'tua zia', si trovava un'amazzone (così almeno la immaginavo io) che accrebbe la gloria della nostra stirpe tagliando la testa a un tiranno turco all'inizio di questo secolo, quindi in un passato assai vicino e non mitico! C'era pure un eroe e scrittore famoso, un celebre condottiero che aveva imparato a leggere e scrivere a cinquant'anni, per aggiungere la gloria della penna a quella della spada, al modo degli eroi antichi. Ma il fiore di quell'albero genealogico, che mia madre piantava nell'humus compatto e umido delle sere d'autunno, erano i miei zii: uomini di mondo nel miglior significato del termine, che parlavano le lingue straniere e avevano attraversato l'Europa, abbattendo i vecchi miti in nome dei nuovi affermatosi in Europa e nel mondo; uno di loro era stato persino a pranzo dal re di Serbia, perché era il migliore della sua classe...³⁴

Di fronte alle tante traduzioni italiane dell'opera di Kiš,³⁵ solo negli ultimi anni si sta avendo una maggiore attenzione per l'opera di Filip

di un anno o due, dalla traduzione francese si sono avute traduzioni in spagnolo e in italiano, quest'ultima curata da C. Micillo e intitolata *7000 giorni in Siberia*, con prefazione di Kiš, "Il testimone dell'accusa Karlo Štajner/Una breve biografia" (Tullio Pironti, Napoli 1985). Successivamente l'editore Pironti, nella sua autobiografia romanzata *Libri e cazzotti* (Napoli 2005, 119-122) parlerà con grande umanità, enfasi e spirito di compenetrazione del caso Štajner e dell'incontro con lo scrittore a Zagabria, nonché della «toccante prefazione dello scrittore Danilo Kiš».

³³ Nel 1944, con tutti i suoi parenti, il padre viene infatti catturato e deportato ad Auschwitz; il figlio riesce a salvarsi tramite la conversione al cristianesimo ortodosso avvenuta a Novi Sad, in Serbia, nel 1939 per volontà della madre montenegrina.

³⁴ In D. Kiš, *Giardino, cenere*, trad. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1986, 163.

³⁵ Nell'anno della morte vince il *Bruno Schultz Prize* del PEN americano; è tradotto in una trentina di lingue. Oltre a *Giardino, cenere*, in italiano sono state tradotte da Lionello Costantini le seguenti sue opere, tutte per Adelphi: *Enciclopedia dei morti* (1988); *Clessidra* (1990); *Dolori precoci* (1993), *Una tomba per Boris Davidović. Sette capitoli di una stessa storia* (2005), *Homo Poeticus. Saggi e interviste* (2009).

David,³⁶ un ebreo serbo che nella Shoah perse oltre cinquanta familiari. Anche per David, come per Kiš, da quello sfondo apocalittico riaffiora il ricordo dell'infanzia e della figura materna; stavolta però, in una colonna di ostaggi civili in marcia forzata nel 1943. Poiché i nazisti ignoravano che Filip, suo fratello e la madre fossero ebrei, la madre infondeva loro coraggio raccontando che alla fine di quel lungo cammino, di quella marcia interminabile in cui si rischiava di essere subito fucilati se per sfinimento si cadeva a terra, c'era un albero di ciliegie, i frutti preferiti del piccolo Filip. Avvenne così che, stando alle parole di Božidar Stanišić, «un albero creato dalla disperazione, dalla speranza e dalla fantasia di una madre salvò il futuro narratore».³⁷

David, amico in gioventù di Andrić e Samokovlija, poi di Davičo e Kiš, come lo è adesso del più giovane Albahari, è stato recentemente molto ben introdotto con le traduzioni italiane di Alice Parmeggiani. I dieci racconti dell'occulto di *Princ vatre* (1987; Il principe del fuoco, 2009) – dedicato agli amici scrittori Danilo Kiš, Mirko Kovač e Borislav Pekić – attingono alla migliore tradizione mistica ebraica fondendosi con tratti tipici della narrazione fantastica. Nelle immagini tanto poetiche quanto spettrali, in cui si confondono l'esistenza terrena e ultraterrena, abita la portante figura del dibbuk accanto ad altre “figure stravaganti” quali «taumaturghi, cantori, cabalisti, ebrei erranti e lunatici».³⁸ Quella di David è una narrazione che propone un continuo aprirsi di mondi sempre nuovi da cui scompaiono confini tra veglia e sonno, vita e morte, presente e passato:

... È insito nella natura umana godere della narrazione, perché essa getta luce sui sogni, e i sogni aprono sempre la porta a mondi nuovi. Oscura e misteriosa è la vita umana, e nulla in essa è semplice o facilmente comprensibile. In ogni parola, anche la più ordinaria, si nasconde parte di un grande mistero; un semplice discorso ha un suo profondo significato nascosto e le parole del narratore che aspira alla bellezza e alla perfezione espressiva sono come un immenso mare, la cui superficie si perde a vista d'occhio,

³⁶ Docente all'Accademia di Arte Drammatica a Belgrado, sceneggiatore, drammaturgo e scrittore, tradotto in diverse lingue, prima della pubblicazione della raccolta di racconti *Il principe del fuoco* (Zandonai, Udine 2009) era noto in Italia per le sue memorie di opposizione al regime di Milošević *Frammenti di tempi tenebrosi* (Edizioni e, Trieste 1995) e per la sceneggiatura del film *La polveriera* di Goran Paskaljević. Un solo racconto (*Otkup*, il riscatto) risulta tradotto nel 1994 da Nicole Janigro e inserito nella rassegna da lei curata *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa della ex-Jugoslavia*, Manifestolibri, Roma 1994, 179-181.

³⁷ Dalla postfazione a *Il principe del fuoco* di B. Stanišić, “Un cinematografo senza schermo. L'intersezione dei mondi in Filip David”, 82-94.

³⁸ Dalla quarta di copertina di *Il principe del fuoco*.

impossibile da scandagliare fino in fondo. E uno stesso racconto si può narrare in più modi, e se cambia l'ordine delle parole nella frase, esso acquista nuovi, inaspettati significati ... Un giorno, in un luogo lontano, incontrò un vecchio cabalista che gli fece conoscere il *Sefer Yetzirah*, il Libro della Creazione ...³⁹

Come afferma Božidar Stanišić⁴⁰ nel saggio di presentazione dell'autore e della sua opera,⁴¹ Filip David, nel contesto della letteratura serba coeva, ma anche in quella jugoslava in generale, non è «per nulla simile dal punto di vista tematico ai suoi colleghi contemporanei». ⁴² Non posso invece concordare con Stanišić sul fatto che David risulti «ancor più lontano» da coloro che, ormai parte del passato, «camminavano sulle tracce specifiche che gli erano state lasciate proprio da alcuni scrittori di origine ebraica, come Oskar Davičo e Isak Samokovlija». ⁴³ L'unico punto in comune con Davičo che mi sembra di riscontrare è la dilatazione delle dimensioni spaziali e temporali in cui si riflette, come dice David esplicitamente, «il nostro mondo trasfigurato», ⁴⁴ o meglio ancora, «un mondo in cui le cose, le forme e gli esseri nascono dal nulla e così creati si moltiplicano, crescono, esistono. A dispetto della ragione, a dispetto di ogni logica»;⁴⁵

... Colui che desidera perfezionare la memoria costruisce nella propria coscienza intere serie di stanze, e in quegli spazi sistema armadi, scaffali, forzieri. Là ripropone concetti, rappresentazioni, varie appercezioni, dalle più triviali a quelle in cui sono contenuti i più grandi misteri dell'umanità. Tutti quei vestiboli, ambienti da soggiorno e camere da letto, con mobili e soprammobili, costituiscono gli articolati edifici delle grandi, spettrali città-

³⁹ Dal racconto "Il principe del fuoco", nella stessa raccolta, 48-49.

⁴⁰ Nato a Visoko in Bosnia nel 1956, professore di letteratura a Maglaj, poi costretto alla fuga dal paese a causa della guerra, si è stabilito in Friuli, dove vive dal 1992. In Italia ha pubblicato fra l'altro quattro volumi di poesie e le raccolte di racconti *I buchi neri di Sarajevo* (Mgs Press, Trieste 1993); *Tre racconti* (Centro di Accoglienza "E. Balducci", Zugliano 2003), *Bon voyage* (Nuova Dimensione, Portogruaro 2003) e *Il cane alato e altri racconti* (Perosini, Verona 2007). È autore del testo teatrale *Il sogno di Orlando* (s.n.t., stampa Grafid, Banja Luka 2006). Le sue opere sono tradotte in inglese, francese e giapponese; da alcuni anni scrive anche in italiano. Per maggiori informazioni cfr. la nota in *Il principe del fuoco*, 81.

⁴¹ Stanišić, "Un cinematografo senza schermo".

⁴² Id., 87.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ F. David, "Una notte a Varsavia", in *Il principe del fuoco*, 56.

⁴⁵ F. David, "Il monte degli uomini perduto", in *Il principe del fuoco*, 18.

archivio nelle lande sterminate della coscienza. Talvolta qualcosa come un'ombra percorre i lunghi corridoi, e davanti a quell'apparizione si aprono le porte, si accendono le luci delle grandi stanze. "Che ombra è quella che si muove lentamente attraverso la casa deserta? È lo spirito di un uomo che prende ciò che gli occorre dalle sale della memoria" ...⁴⁶

La manipolazione del tempo e dello spazio in David sembra ispirarsi al teatro di Giulio Camillo Delminio, al quale nel racconto "Una notte a Varsavia" egli apertamente fa richiamo e che nel 1578 fu definito «il più celebre conoscitore della tradizione mistica ebraica», la cui arte mnemonica «supera le sette meraviglie del mondo»;⁴⁷

... Ogni porta permette l'accesso a un ordine planetario nel quale il visitatore del teatro, in un modo a tutt'oggi non chiaro, giunge alle conoscenze più recondite. Evidentemente, il sistema di Camillo è basato sui sette pilastri della Casa della Saggezza di Salomone. Il segreto di questo teatro magico risiede nel numero sette ...⁴⁸

Non è questa la sede, purtroppo, per occuparci teoricamente della ancora inesplorata struttura narratologica di questo grande scrittore ebreo serbo. C'è da dire, però, concentrandoci sui suoi dibbuk, che l'originale *modus narrandi* e le magiche tocche di illusionismo di David fanno vivere il lettore tra piacere-orrore-stupore in mezzo a temi quali il Gilgul, lo Zohar, il *Sefer yetzirah*, il *Sefer bahir*, il teatro yiddish, o tra personaggi quali Filone Ebreo, i *mal'akhim*, l'arcangelo Gabriele, il Golem, i mistici erranti e il leggendario Abu Aron di Baghdad, per citarne solo alcuni.

I dibbuk di David spuntano fuori da ogni racconto, perché ogni suo personaggio sfugge continuamente a sé stesso ed è continuamente qualcun altro.⁴⁹

... Un pensiero assillante, ostinato, spaventoso, non mi abbandona: *se io divento qualcun altro, chi, allora, diventa me?*⁵⁰

Incentrato pienamente sull'"affare" dibbuk e in un continuo crescendo drammaturgico si svolge il racconto *Il principe del fuoco* che dà il titolo alla raccolta dei racconti dell'occulto di David. In una delle micro-narrazioni del racconto, in cui il protagonista è sempre un *Sé stesso* di fronte a *Qualcun altro*, si racconta di un dibbuk entrato nel corpo di un giovane

⁴⁶ Id., 56-57.

⁴⁷ Id., 56.

⁴⁸ David, "Una notte a Varsavia", 57-58.

⁴⁹ F. David, "Io sono un altro", in *Il principe del fuoco*, 22-27.

⁵⁰ Id., 27.

chiamato Chaim Gaon. Capitato un mattino un rabbino con il suo allievo in casa dei suoi genitori, questi pregarono il maestro di scacciare il demone dal ragazzo. Nel momento in cui il rabbino, «con voce tonante, appellandosi agli angeli buoni, invitò l'anima dannata ad abbandonare il corpo altrui» si apre il misterioso mondo dibbukiano di un'altra micro-narrazione:

... Il dybbuk finalmente si calmò, pur senza rispondere alle domande, ma poi, incalzato da ogni parte, con parole che dimostravano di avere racchiuso in sé un potere terribile, egli rivelò il suo nome e raccontò la sua cattiva sorte.

“Mi chiamo Nathan. Sono un ebreo come voi. In vita ho peccato allo stesso modo di tutti i musicisti vagabondi. Suonavo alle nascite e ai matrimoni, per quelli che facevano festa e per quelli che erano tristi, ma non avevo mai riflettuto sulla morte. E quella è giunta all'improvviso, mentre ero a una festa di nozze, in preda all'esaltazione. Non mi sono neppure accorto che la morte mi stava portando via, tutto preso com'ero dalla musica. Seguendo così la melodia sono passato in qualche modo in mezzo ai mondi: non sono andato là dove sono destinate tutte le anime dopo la morte, né mi è stato permesso di tornare sulla terra. Evidentemente, esiste solo un attimo in cui a un'anima si apre il passaggio per il mondo della pace. Ho perduto quell'attimo e ho continuato a vagare con la mia melodia. Ma anch'io volevo riposarmi, anch'io desideravo trovare requie. Ero costretto a entrare nelle piante, ad alloggiare nelle pietre. Come si dice nel *Sefer ha-Bahir*, questo vagabondaggio, questa trasmigrazione può durare mille generazioni! Perché tu, rabbino, chiami a raccolta tutti gli angeli divini e mi minacci con lunghe citazioni dai libri sacri? Perché invece non mi aiuti? Io sono il più miserabile di tutti voi, perché delle mie peregrinazioni non si intravede la fine!”.

In preda allo stupore tutti ascoltarono queste parole che si addicevano più a un pover'uomo, a un ebreo infelice, che a un *dybbuk* dannato. Dalla porta e dalle finestre facevano capolino molti ebrei devoti, curiosi di ascoltare le parole severe che avrebbero costretto il demone all'obbedienza.⁵¹

Questa breve illustrazione dell'opera di David e della raccolta *Il principe del fuoco* porta a concludere che l'autore, come sostenuto già da Stanišić, non può essere messo a confronto con i grandi letterati serbi del suo tempo, quali Danilo Kiš, Borislav Pekić, Mirko Kovač o Miro Glavurčić, né tantomeno essere riconducibile a un autore come Singer, con il suo rivivere la tradizione chassidica e il mondo magico della cultura ebraica dell'Europa orientale. Quanto all'effetto “orrorifico” della narrazione, come pure si premura di sottolineare Stanišić, David non può essere accostato «ai maestri classici della prosa fantastica, occulta e trascendentale, come Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann e Nathaniel

⁵¹ David, “Il principe del fuoco”, 43-44.

Hawthorne». David semplicemente appartiene a quel genere di scrittori che «sanno ancora abbandonarsi completamente alla creazione di un flusso narrativo ... a una linea di narrazione nella sua forma più pura e assoluta, fuori dal tempo». ⁵² Si tratta di una forma di narrazione che nel 1961 ha fatto valere a Ivo Andrić il Premio Nobel per la Letteratura, al conferimento del quale, ricordando che la sua patria è davvero *mala zemlja među svetovima* («un paese piccolo tra i mondi»), si è soffermato principalmente sul tema «del racconto e del raccontare» (*o pričanju i pripovedanju*).⁵³

In mille lingue diverse, nelle più disparate condizioni di vita, di epoca in epoca, dall'antico patriarcale raccontare nelle capanne, accanto al fuoco, fino alle opere di autori moderni che in questo momento stanno uscendo dalle case editrici dei più grandi centri mondiali, si tesse il racconto sulla sorte dell'uomo, tramandato senza fine e interruzione da un essere all'altro. Il modo e le forme di tale raccontare mutano con i tempi e con le circostanze, ma il bisogno di creare un racconto e di raccontare rimane, e il racconto invece continua a scorrere e al raccontare non c'è fine. Così talvolta ci pare che l'umanità dal primo bagliore della coscienza, attraverso i secoli, racconta solo a sé stessa, in milioni di varianti, in armonia con il respiro dei suoi polmoni e con il ritmo del suo polso, sempre la stessa storia. E questa storia come se volesse, a mo' della leggendaria Šeherezade, ingannare il boia, rimandare l'ineluttabilità della tragica sorte che su di noi incombe, prolungare l'illusione della vita e della durata. O forse il narratore con la sua opera deve aiutare l'uomo a trovarsi e a riconoscersi? Forse la sua missione sta nella propensione a parlare a nome di tutti coloro che non sono riusciti a farlo o, spazzati via prematuramente dalla vita-boia, non sono riusciti a esprimersi? O forse il narratore racconta a sé stesso la sua storia, come un bambino che canta nel buio per scacciare via la paura? O lo scopo di quel raccontare è di illuminarci, almeno un po', le strade oscure su cui la vita spesso ci scaraventa, di dirci di questa vita, che viviamo ma non vediamo e non comprendiamo sempre, qualcosa in più rispetto a quel che noi, nella nostra debolezza, siamo capaci di conoscere e di comprendere; sicché spesso dalle parole di un buon narratore veniamo a sapere ciò che abbiamo fatto e ciò che abbiamo tralasciato, che cosa bisognerebbe fare e cosa invece no. Forse in questi racconti, orali e scritti, è contenuta la vera storia dell'umanità, e forse da essi si potrebbe intuire, se non proprio conoscere, il senso di quella storia. Indipendentemente dal fatto se trattano il passato o il presente ... Ognuno racconta una propria storia secondo un bisogno interiore, su misura delle proprie inclinazioni ereditate o acquisite e in base al vigore delle

⁵² Stanišić, "Un cinematografo senza schermo", 88.

⁵³ Il discorso è stato pubblicato nella parte finale (IV) del volume *Eseji i kritike* (Saggi e critiche) sotto il titolo "Biti čovjek" (Essere uomo), Svetlost, Sarajevo 1976, 335-339.

proprie capacità espressive: ognuno è moralmente responsabile di ciò che racconta ...⁵⁴

Letto ciò e tornando a Filip David, è quasi d'obbligo concludere riportando la risposta del Nobel jugoslavo alla domanda sugli scrittori da lui più amati: «Amo Kiš, Kovač e David, ma soprattutto David».⁵⁵

⁵⁴ «... Na hiljadu raznih jezika, u najraznoličnijim uslovima života, iz veka u vek, od drevnih patrijarhalnih pričanja u kolibama, pored vatre, pa sve do dela modernih pripovedača koja izlaze u ovom trenutku iz izdavačkih kuća u velikim svetskim centrima, ispreda se priča o sudbini čovekovoju, koju bez kraja i prekida pričaju ljudi ljudima. Način i oblici toga pričanja menjaju se sa vremenom i prilikama, ali potreba za pričom i pričanjem ostaje, a priča teče dalje i pričanju kraja nema. Tako nam ponekad izgleda da čovečanstvo od prvog bleska svesti, kroz vekove priča samo sebi, u milion varijanata, uporedo sa dahom svojih pluća i ritmom svoga bila, stalno istu priču. A ta priča kao da želi, poput legendarne Šeherezade, da zavarava krvnika, da odloži neminovnost tragičnog udesa koji nam preti, i produži iluziju života i trajanja. Ili možda pripovedač svojim delom treba da pomogne čoveku da se nađe i snađe? Možda je njegov poziv da govori u ime svih onih koji nisu umeli ili, oboreni pre vremena od života-krvnika, nisu stigli da se izraze? Ili to pripovedač možda priča sam sebi svoju priču, kao dete koje peva u mraku da bi zavaralo svoj strah? Ili je cilj toga pričanja da nam osvetli, bar malo, tamne puteve na koje nas često život baca, i da nam o tom životu, koji živimo ali koji ne vidimo i ne razumemo uvek, kaže nešto više nego što mi, u svojoj slabosti, možemo da saznamo i shvatimo; tako da često tek iz reči dobrog pripovedača saznamo šta smo učinili a šta propustili, šta bi trebalo činiti a šta ne. Možda je u tim pričanjima, usmenim i pismenim, i sadržana prava istorija čovečanstva, i možda bi se iz njih mogao naslutiti, ako ne saznati, smisao te istorije. I to bez obzira na to da li obrađuju prošlost ili sadašnjost ... Svak priča svoju priču po svojoj unutrašnjoj potrebi, po meri svojih nasleđenih ili stečenih sklonosti i shvatanja i snazi svojih izražajnih mogućnosti: svak snosi moralnu odgovornost za ono što priča ...» (Andrić, 336, 338; la traduzione è mia).

⁵⁵ Stanišić, "Un cinematografo senza schermo", 89.

Tra due mondi: *Il Dibbuk* e il teatro giapponese sugli spiriti *

Il dramma di S. An-ski *Il Dibbuk (Tra due mondi)*¹ affronta temi quali dibbuk, manifestazioni spiritiche e reincarnazioni, che sono presenti anche nel teatro giapponese classico, in particolare nel Teatro Nō (lett. del ‘talento’ o ‘brillantezza’). Questo tipo di teatro si è formato sulla diffusa credenza negli spiriti, nella reincarnazione e nei dibbuk, sia nella struttura drammatica sia fra gli espedienti teatrali, riprende molti elementi legati a questa credenza e alle rispettive espressioni rituali. Credenze di questo genere, nonché i culti connessi e le relative realizzazioni artistiche, sopravvivono ancor oggi in Giappone, dove si cerca di mantenere saldi i legami con le loro espressioni originarie. I drammi incentrati su questo tipo di tematiche sono una parte considerevole di tutte le rappresentazioni del teatro Nō: pertanto, anche per l’analisi di un solo dramma, è necessaria una conoscenza adeguata di tutto il contesto soggiacente, del culto originario, nonché degli altri drammi che toccano gli stessi temi e presentano gli stessi motivi.

Esaminando *Il Dibbuk* nel suo contesto di provenienza, va subito detto che ci si trova di fronte a una situazione diversa: anzitutto, l’idea su cui si fonda il dramma oggi non è diffusa, come un tempo, negli ambienti in cui

* Articolo già apparso in ebraico come “Bein šnei ‘olamot: ‘Ha-dibuk’ wa-mahazot ruhot Yapaniim”, in S. Levy, D. Yerušalmi (a c.), “*Al na tegaršuni*”. *‘Iyunim ha-dašim be-ha-Dibbuk* / “Do not chase me away”: new studies on the Dybbuk, Assaph/Theatre Studies - Safra, Tel Aviv 2009, 237-255. La traduzione è di Francesca Maddalena Florio. Una versione precedente, in inglese, è “‘Between two worlds’: the Dybbuk and the Japanese Noh and Kabuki ghost plays”, *Comparative Drama* 35/3-4 (2001-2) 345-376.

¹ Š. An-ski, *Ha-dibbuk (bein šnei ‘olamot)* [Il Dibbuk (Fra due mondi)], traduzione di H.N. Bialik, Or-Am, Tel-Aviv 1983; questa edizione è stata usata per tutti i riferimenti e le citazioni nell’articolo. [Le traduzioni italiane dei brani citati seguono invece G. Lacerenza, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012 (n.d.t.)].

è fiorita tale tradizione; in secondo luogo, la trasposizione di espressioni folkloriche dal culto alla forma artistica era, nel passato, fortemente limitata. Infine, l'ampiezza e lo spessore culturale della tradizione fondata sulla credenza negli spiriti nella produzione teatrale ebraica e israeliana, non coincidono del tutto con quelli della tradizione del teatro giapponese.

Nonostante tali differenze, tuttavia, è possibile individuare nelle creazioni artistiche di questi due mondi culturali così differenti, tratti comuni legati a tali fenomeni, i cui contenuti sono universali. Il confronto fra alcuni fondamenti del teatro Nō e di altre forme teatrali giapponesi con quelli del *Dibbuk* può quindi porci in una nuova prospettiva per individuare gli elementi universali presenti nell'opera di An-ski.

In questo contributo saranno presi in esame alcuni elementi in particolare: la credenza nelle anime dei morti, nei dibbuk e la loro realizzazione drammatica; il sogno come mezzo di comunicazione col mondo dei morti e la sua funzione nell'opera teatrale; l'importanza del luogo come congiunzione fra passato e presente; la molteplicità di componenti della performance, in cui canti e danze si mescolano a lotte rituali contro l'elemento demoniaco e, infine, lo sviluppo di aspetti contrastanti nei personaggi principali.

1. Credenza negli spiriti dei morti, nella trasmigrazione e nel dibbuk: il contesto.

La credenza negli spiriti ha origini antiche e in Giappone è ancora diffusa. I giapponesi credono che mente e corpo siano due entità separate e questa idea appartiene sia alla religione tradizionale giapponese shintoista sia al Buddhismo, che iniziò a diffondersi in Giappone dal 522 e.v. dando origine a una sintesi fra shintoismo e altri elementi. Questa fusione influenzò, inoltre, anche le arti performative.²

Che anima e corpo siano concepite come due entità distinte trova conferma nell'uso di provvedere a due tombe separate per il defunto: una per il corpo morto, l'altra per l'anima. Quando si muore, l'anima (*tamashii*) inizia a vagare, ma nel giro di alcuni anni si purifica e diventa una sorta di divinità (*kami*) che risiede in un mondo parallelo al nostro, aldilà del mare o del cielo, dove le anime dei morti si trasformano in anime ancestrali. Un'anima può evolversi in uno spirito malvagio o benigno a seconda dello stato d'animo vissuto dalla persona in punto di morte: sentimenti quali l'amore geloso o morboso producono, ad esempio, uno spirito pericoloso. L'anima di un uomo o di una donna non sposati, o di un morto accidentale sono destinate a diventare anime tribolate, per le quali sarà difficile accedere all'altro mondo. Queste e altre anime ferite

² Per approfondimenti su questa fusione e sulla sua influenza nella creazione degli stili performativi, cf. H.E. Plutschow, *Chaos and cosmos: ritual in Early and Medieval Japanese literature*, Brill, Leiden et al. 1990, 145-157.

sono in grado di far ritorno nel mondo dei vivi e costituire una minaccia per gli esseri umani. In questi casi problematici la soluzione del Buddhismo è il nirvana, ossia la liberazione, la salvezza dell'anima che cessa di trasmigrare confondendosi nell'universale. Questo stato si può ottenere solo attraverso la liberazione assoluta dall'insensatezza del mondo materiale e delle passioni; ma siccome è difficile riuscirci, il Buddhismo invita l'uomo a concepire la vita come un sogno illusorio e passeggero. Se l'essere umano riesce a convincersene, vive più felicemente e ha più possibilità di realizzarsi e di rinascere in una vita successiva come una creatura migliore.³

Queste idee hanno portato alla nascita di vari culti, con i quali si onorano le anime purificate e si cerca di placare quelle inquiete perché non facciano male ai vivi. Si registrano varie pratiche: a metà agosto (in passato, a luglio) i giapponesi celebrano ad esempio la festa dell'Obon: il 13 del mese le famiglie si preparano ad accogliere i parenti defunti che tornano in visita e, per questo, ripuliscono le tombe, depongono fiori e offerte e la sera si recano al cimitero per invitarli a casa, dove li accompagnano con lumi di carta. Il fuoco delle lampade è acceso con candele che si faranno ardere per tutto il tempo in cui gli spiriti dei morti si trattengono in casa, ossia fino al 16 del mese, giorno in cui essi vengono infine ricondotti al cimitero, sempre con gli stessi lumi, e rimandati nell'aldilà.

Dal desiderio di placare gli spiriti inquieti deriva, invece, la nascita di alcune sette religiose formatesi ultimamente in Giappone, che si dedicano specialmente alle anime dei bambini morti prematuramente o mai nati. Una donna che abortisce può temere la reazione dell'anima del feto e per questo sono stati creati appositi templi per i bambini morti anzitempo. I monumenti loro dedicati prevedono una statua di Jizo, il protettore dei bambini; le madri affiggono su un'apposita tavoletta preghiere di perdono e di sereno riposo per il piccolo defunto.

In Giappone la credenza nei dibbuk e la pratica della loro espulsione, che avveniva ricorrendo a un medium che facesse parlare lo spirito, risulta già diffusa nel IX secolo, in seguito all'importazione dell'esoterismo buddhista dalla Cina. Varie sono le testimonianze sulle pratiche di possessione nei medium. A tal riguardo, nel 1967 Carmen Blacker osservò diversi episodi di esorcismo da dibbuk in una sola mattinata e in tutti i casi si era ricorsi a una donna come medium, mentre un sacerdote recitava passi dal "Sutra del loto", ripetendoli più volte, battendo selci che producevano delle scintille luminose e suonando delle nacchere magiche.

³ Sulla percezione delle anime dei morti in Giappone e sui diversi modi di avvicinarsi a esse e di placarle, cf. N. Matsudaira, "The concept of *tamashii* in Japan", in R.M. Dorson (a c.), *Studies in Japanese Folklore*, Indiana UP, Bloomington IN 1963, 181-197.

Con questo procedimento procurava il transfer, dopo di che rivolgeva domande al dibbuk, il quale rispondeva attraverso la medium. Uno dei dibbuk era lo spirito di un uomo; mentre ne riportava le parole, la medium mostrò un'agitazione anormale ed estenuante, quindi si mise a piangere mentre dal naso e dalla bocca presero a uscire grandi quantità di saliva e schiuma, tanto che risultava difficile capire quello che diceva, per cui il sacerdote fu costretto a restare piegato su di lei per comprenderne meglio le parole. Fu poi spiegato a Blacker che il dibbuk entrato nel corpo della donna era lo spirito del marito morto, preoccupato per il benessere della famiglia che, rimasta senza mezzi, soffriva la povertà e l'abbandono; così si era impossessato della moglie per attirare l'attenzione sulle preoccupazioni che lo inquietavano. Il sacerdote ripeteva le parole della medium con forte empatia, facendo calmare gradualmente il dibbuk, che alla fine iniziò a piangere e chiedere perdono.⁴

Se in Giappone questa credenza è radicata nelle pratiche sciamaniche, nell'ebraismo si ha un divieto tassativo di mettersi in contatto con il mondo dei morti: «Non vi rivolgerete agli spiriti e non chiederete agl'indovini di peccare con essi. Io sono il Signore Dio vostro».⁵ Fu anche stabilita la pena di morte per chi si fosse occupato di queste pratiche: «un uomo o una donna che si accosterà a spiriti o a negromanti perirà di pietra, sarà lapidato a sangue».⁶ Ciò nonostante, nella Bibbia il contatto con gli spiriti del mondo dei morti è presente nell'esempio unico, ma calzante, del re Saul che si reca dalla maga En Dor,⁷ dove gli appare lo spirito di Samuele, anche se non è specificato in che modo ciò avvenga. D'altro canto, nel *Sefer ha-razim*, composto al principio dell'età talmudica, si forniscono al riguardo istruzioni dettagliate:

se vuoi interrogare uno spirito, mettiti davanti a una tomba e menziona i nomi degli angeli del quinto campo, reggendo in mano una fiala con una miscela di olio e miele, dicendo: «Ti scongiuro, spirito di *Kriforiya* [Krisfóros] che risiedi fra le tombe, sulle ossa dei defunti, di accettare questa mia offerta e di rispondere al mio volere facendomi giungere Tale figlio di Tale, defunto, affinché mi parli senza timore e mi dica la verità senza occultare nulla; che io non abbia paura e lui risponda a ciò che ho bisogno di sapere». Subito egli apparirà, ma in caso contrario, ripeti lo scongiuro fino a tre volte. Quando arriverà, poni innanzi a lui la fiala, quindi pronuncia le parole stringendo in

⁴ C. Blacker, *The Catalpa Bow: a study of Shamanistic practices in Japan*, Allen & Unwin, London 1975, 304-305.

⁵ Levitico 19:31.

⁶ Levitico 20:36.

⁷ 1Samuele 28:7-20.

mano un ramo di mirto. Quando vorrai congedarlo, battilo tre volte con il mirto, versa l'olio e il miele, getta il mirto e torna a casa da un'altra strada.⁸

È da tempo immemorabile che nell'ebraismo è diffusa la convinzione che sia possibile entrare in contatto con le anime dei defunti attraverso un'invocazione da parte dei vivi: la credenza nella trasmigrazione degli spiriti nei corpi dei viventi vi è documentata sin dal XIII secolo, mentre quella nel dibbuk – ossia nell'intrusione di uno spirito nel corpo di un vivo – diviene frequente fra XVII e XIX secolo⁹ e vi sono varie testimonianze sul fatto che tali superstizioni siano vive ancor oggi all'interno di alcune cerchie ebraiche.¹⁰

Dell'esistenza di questi fenomeni nell'ebraismo si sono occupati vari ricercatori, ma per il nostro caso è particolarmente rilevante il lavoro di Gershom Scholem, il quale ne ha approfondito l'aspetto filologico e storico, definendo la differenza fra “trasmigrazione delle anime” (*gilgul nešamot*) e “impregnazione” (*'ibbur*). Nel primo caso, si tratta di un'anima che entra nel corpo di un nascituro o di un neonato, mentre nel secondo caso, una persona può essere invasa, in particolari momenti della vita, da un'altra anima che, in un certo senso, impregna l'anima della persona ospite e può decidere se restare con lei sino alla morte o abbandonarla. In seguito, nell'ebraismo si è venuta a creare una distinzione fra “impregnazione buona” (*'ibbur tov*), in cui l'anima di uno *zaddik* penetra nel corpo di una persona e l'aiuta rinforzandone le virtù, e “impregnazione cattiva” (*'ibbur ra'*) da Scholem identificata con il *dibbuk*, concetto già esistente nella cultura yiddish nel XVII secolo, che consiste nella penetrazione di un'anima malvagia nel corpo di una persona, la quale, avendo commesso gravi peccati, le ha lasciato uno spiraglio aperto. Lo spirito malvagio può giungere a distruggere la personalità dell'uomo in cui si è infiltrato.¹¹

⁸ M. Margalioth (a c.), *Sefer ha-razim: hu' sefer ke-šafim mi-tekuḥaṭ ha-Talmud / Sefer ha-razim: a newly recovered book of magic from the Talmudic period*, Keren Yehuda Leib u-Mini Epštain, Yerušalayim 1966, 76-77.

⁹ Diversi elementi nel *Dibbuk* basati su idee cabbalistiche (e anche su altre fonti ebraiche e cristiane) sono analizzati in R. Lima, “Rite of passage: metempsychosis, possession, and exorcism in S. An-Sky's *The Dybbuk*”, in L. Frank (a c.), *Literature and the occult: essays in comparative literature*, University of Texas, Arlington 1977, 188-204.

¹⁰ Recenti testimonianze su fenomeni di possessione da dibbuk e gli esorcismi praticati in Israele in alcune cerchie ebraiche sono presentate in E. Negev, “Dibbuk, ze'!” [Dibbuk, esci!], in *Yedi'ot aḥronot*, supplemento settimanale del 15 novembre 1995, 70-72, 75.

¹¹ G. Scholem, *Pirkei-yesod be-havanat ha-ḳabalah u-s'maleah / Elements of the Kabbalah and its symbolism*, Mosad Bialik, Yerušalayim 1976, 331-332.

Nella prefazione al suo *Storie di dibbuk nella letteratura israeliana*, una silloge di racconti sul tema del dibbuk, Gedalyah Nigal ha analizzato gli stadi e le caratteristiche del fenomeno, dal momento in cui lo spirito s'impadronisce del corpo fino al momento dell'esorcismo, considerando tutti i soggetti coinvolti (la persona posseduta, il dibbuk stesso, l'esorcista) e i mezzi impiegati per cacciare lo spirito.¹² Basandosi sulle ricerche compiute da Nigal, Yoram Bilu ha poi studiato 63 casi di possessioni da dibbuk e ha analizzato il fenomeno nell'ambito dell'ebraismo da un punto di vista scientifico, tenendo conto dei vari aspetti psicologici, sociologici e antropologici.¹³ Lo studioso vi scorge un fenomeno interculturale e dimostra come sono stati usati i diversi casi di possessione da dibbuk per salvaguardare e sostenere credenze e valori culturali ritenuti fondamentali all'interno di comunità tradizionaliste.¹⁴

2. Credenze e riti nel teatro Nō.

In Giappone la credenza negli spiriti e la pratica dei relativi riti è strettamente legata alla loro trasposizione teatrale. Nei riti era inserita la figura del medium, uomo o donna, il quale entrava in trance attraverso una pratica estatica restando, infine, posseduto dallo spirito di un morto o da una divinità. Questa iniziava infine a parlare alla comunità, rispondendo alle domande e avanzando richieste. Dopo di ciò, sempre attraverso un medium, compariva il *kami*, la cui funzione era d'interagire con i presenti, ed eseguiva spettacoli *kagura*, con musiche e danze sacre della religione shintoista.

Questi rituali potevano essere strutturati in due parti, o in un'unica soluzione. Nel primo caso, il medium appariva inizialmente come una persona normale, che entrava in trance successivamente, incoraggiato dal pubblico e al quale nel momento culminante si attaccava lo spirito di una divinità o di un morto, indotto dal rappresentante degli astanti a parlare; al termine della prima parte si chiedeva allo spirito di rivelare la propria identità. Fin qui si vedeva un medium "umano", ma nella seconda parte del rito questi appariva sotto sembianze di un'altra entità, divina o demoniaca, con abiti e maschera adatti alla circostanza. Quando, invece, il rito era scandito in un unico tempo e il medium entrava già con abiti e maschera da entità ultraterrena – in quanto già posseduto da un dibbuk – non era possibile identificarlo finché la comunità o il suo rappresentante

¹² G. Nigal, *Sipurei 'dibbuk' be-sifrut Yiśra'el* [Racconti di dibbuk nella letteratura di Israele], Reuven Mass, Yeruśalayim 1994, 11-60.

¹³ Y. Bilu, "Ha-dibbuk ba-yahadut: hafra'ah nafšit ke-maš'av tarbuti" [Il dibbuk nell'ebraismo: il disturbo mentale come risorsa culturale], in *Mehkarei Yeruśalayim be-mahšavat Yiśra'el / Jerusalem Studies in Jewish Thought* 2/4 (1983) 529-563.

¹⁴ Ibid.

non lo convincevano a parlare. In questi riti il medium era chiamato *shite* ('agente', 'colui che fa'), come l'attore che interpreta il ruolo del protagonista nel Teatro Nō; mentre colui che fa parlare il medium o rappresenta la comunità, prendeva il nome di *waki* ('laterale'), come nel ruolo dell'attore secondario (limitato, in genere, a far parlare il protagonista).¹⁵

La principale espressione teatrale di questa tradizione si riscontra, come si è detto, nel teatro Nō: teatro lirico e aristocratico istituito in Giappone verso la fine del XIV secolo e sviluppatosi dall'unione di elementi folklorici stranieri con tradizioni locali.¹⁶ Fonti degli spettacoli Nō sono i testi buddhisti, nonché la mitologia cinese e giapponese. Il dramma si struttura in monologhi del protagonista, il quale evoca una serie di ricordi. In molti spettacoli lo sviluppo della vicenda non si articola su un contrasto fra personaggi, ma si basa su un intreccio di danze rituali, con una recitazione essenziale e concisa, in cui il testo è cantato o declamato seguendo intonazioni prestabilite. Solo il protagonista indossa una maschera e, come per gli altri protagonisti del teatro classico giapponese, gli attori sono solo uomini, la cui arte si trasmette di padre in figlio.

La manifestazione dello spirito di un defunto si rappresenta attraverso svariate espressioni, per esempio come incarnazione di un personaggio morto da tempo. Gli spiriti si possono suddividere in due tipologie: quelli di persone irrealizzate, che non sono pericolosi ma si manifestano solo per chiedere preghiere o quiete; e quelli malvagi, che costituiscono una concreta minaccia e contro cui va condotta una vera e propria lotta, finché non vengono distrutti (rivelando in ciò la struttura ritualistica del Nō). Il teatro Nō sfrutta, inoltre, ampiamente l'espedito del sogno (di cui si parlerà ulteriormente in seguito) in modo da permettere al trapassato di apparire nelle sue sembianze originali, anche se a volte questi appare senza alcun contesto onirico.

In base all'identità del protagonista e alla sua funzione drammatica nel ciclo del Nō, i protagonisti degli spettacoli si dividono in cinque categorie: divinità; spiriti di guerrieri; donne (in quanto essenza dell'amore); uomini e donne che hanno perso il senno; creature diaboliche. Nella fase di consolidamento del Nō, prima delle rappresentazioni si presentavano gli dèi nell'atto del concedere una benedizione al mondo e, infine, era rappresentata la sottomissione dei minacciosi esseri demoniaci e animaleschi da parte degli dèi o dei guerrieri. Tra la benedizione celeste

¹⁵ J. Raz, "Chinkon: from folk beliefs to stage conventions. Certain recurring folkloristic elements in Japanese theatre", *Maske und Kothurn* 27 (1981) 12-18.

¹⁶ Cf. ancora Raz, "Chinkon", 5-18, il quale ha analizzato diversi aspetti della recitazione in questi culti e ne ha rilevato il legame diretto con il teatro Nō sia nella struttura sia nel contenuto.

e la sconfitta delle minacce ultraterrene che aprono e chiudono il ciclo, risultano espresse le due dimensioni dell'esistenza umana: quella degli spiriti che cercano consolazione e calma per la loro anima tribolata, e quella dei comuni mortali.¹⁷

Per quanto riguarda, invece, il versante ebraico, le cose stanno alquanto diversamente: l'ebraismo non ha, infatti, una lunga tradizione teatrale, anche perché sulle arti visive gravava un'esplicita proibizione biblica. Oltre alla necessità di distinguersi dai greci, dai romani e successivamente dai cristiani, presso i quali vi era tutta una gamma di forme teatrali, la *halakhah* non solo ha ignorato l'arte drammatica, ma le è stata addirittura ostile, poiché le attribuiva una forza capace di allontanare dall'unica vera fede nel Dio unico. Il teatro, così come i culti stranieri, attraverso i gesti e le parole evoca infatti una realtà alternativa e quindi costituisce un allontanamento dal Dio geloso che esige totale devozione. Il conflitto fra teatro e religione è una questione etica tipica dell'ebraismo.¹⁸

3. *Reincarnazioni, manifestazioni di fantasmi e dibbuk come motivi drammatici.*

Per i giapponesi le figure più significative in uno spettacolo sono i personaggi del passato, ossia i morti, la cui presenza è mediata dai personaggi vivi. Parte considerevole degli spettacoli *Nō* si basa su questo principio e in molti di essi si assiste alla reincarnazione di un'anima di una persona il cui amore è rimasto irrealizzato o ingiustamente troncato: e come ne *Il Dibbuk*, la sua trasmigrazione nel presente gli permette di rivivere questo amore e completare il suo ciclo vitale.

Nello spettacolo *Nō Nishikigi* (L'albero ornato), ad esempio, si narra di una coppia d'innamorati che solo dopo la morte riescono a coronare il loro sogno d'amore, attraverso la trasmigrazione. In *Nishikigi* un monaco itinerante incontra una donna con un pezzo di stoffa stretto al braccio e un uomo che trasporta un alberello colorato. Più che la vicenda in sé, sono importanti gli oggetti simbolici: la stoffa intessuta di piume d'uccello rappresenta l'impossibilità per i due amanti di unirsi, mentre l'albero decorato, posto all'entrata di casa della donna, è un mezzo attraverso cui il suo amato può esprimerle il suo amore: se la donna accetta il dono, fa intendere che l'amore è ricambiato. I due giovani conducono dunque il monaco presso un tumulo di terra dov'è sepolto un uomo, il quale dopo aver offerto per tre anni, invano, alberelli di questo genere alla sua amata, era morto di crepacuore; ma anche la donna, quando comprende di aver causato quella morte con il suo rifiuto, muore a sua volta e gli viene sepolta accanto. Dopo questa digressione, i due giovani spariscono nel

¹⁷ K. Kunjo, *Nō e no izanai: jo-ha-kyū to ma no saiensu* [Invito al *Nō*: la scienza del *jo-ha-kyū* e del *ma*], Tankōsha, Kyoto 1980, 36-40.

¹⁸ S. Lewi, *Maḳṭerim be-vamoṭ / The altar and the stage*, Or-Am, Tel Aviv 1992, 7-10.

tumulo e il monaco si mette a pregare per le anime dei due personaggi del passato; a un certo punto, gli appare in sogno lo spirito del morto, il quale esce dalla tomba e gli racconta della gioia e della bellezza dell'unione con la sua donna dopo la morte, che gli ha permesso di portare il loro amore nella sepoltura.

Anche un'altra opera Nō, *Aoi no Ue* (La signora Aoi), è incentrata sulla possessione da parte dello spirito di una donna che non aveva visto il suo amore realizzarsi. In questo caso, però, lo spirito appartiene a una donna ancora vivente che non si manifesta per unirsi al suo amato, bensì per perseguitare un'altra donna di cui è gelosa. Lo spettacolo è incentrato sulla figura di Rokujō, prima moglie del principe Genji, il quale aveva poi sposato la principessa chiamata, appunto, Aoi no Ue. Lo spirito di Rokujō si separa dal corpo senza che la donna muoia né se ne accorga e inizia a parlare con Aoi. La trama è basata su un episodio di *Genji Monogatari* (La storia di Genji), il primo romanzo giapponese e, nella versione originale, il dibbuk di Rokujō perseguita Aoi fino a farla morire.¹⁹ Nello spettacolo, Aoi effettivamente si ammala ed è rappresentata da un kimono ripiegato e posto sul proscenio. Nella prima parte si assiste alla consultazione di una sacerdotessa capace d'invocare gli spiriti e di farli parlare. La sacerdotessa percuote un tamburello, fa suonare una corda tesa su un arco di legno e recita una formula magica: così appare lo spirito di Rokujō, il quale, dopo aver raccontato della sua dolorosa gelosia, si allontana. Nella seconda parte dello spettacolo viene chiamato in soccorso uno *yamabushi*, un monaco eremita delle montagne che si avvale di forze magiche per sconfiggere le creature diaboliche. Questi accorre indossando una specifica tonaca di canapa e organizza una cerimonia nel corso della quale appare lo spirito incollerito di Rokujō, questa volta in sembianze diaboliche: solo dopo una dura lotta, il monaco riesce finalmente a sconfiggerlo.

Dal punto di vista dell'intreccio, anche *Il Dibbuk* contiene la lotta contro uno spirito minaccioso che si conclude in modo positivo (con la cacciata del dibbuk) ma, al contempo, anche con un insuccesso (la morte della persona posseduta). Del resto, nel romanzo Aoi muore: solo nello spettacolo si salva. La differenza principale risiede tuttavia nell'idea di dibbuk nelle due tradizioni: mentre in Giappone il dibbuk può essere anche uno spirito che si è temporaneamente separato dal corpo di una persona viva, nell'ebraismo esso può essere solo lo spirito di una persona morta.²⁰ Sul piano generale, la trama del *Dibbuk* narra la storia di un

¹⁹ Una traduzione ebraica di questo episodio in Š. Murasaki, *Ma'ašeh Genji*, Schocken, Yerušalayim - Tel Aviv 1971, 181-214.

²⁰ Secondo la credenza giapponese, uno spirito infuriato può, talvolta, abbandonare il corpo per sfogare la propria violenza; in genere la causa è una forte sensazione di abbandono. Lo spirito di una persona viva (*ikiryō*), il cui comportamento non è

giovane il quale, non potendo realizzare il suo amore, muore e la sua anima entra come dibbuk nel corpo dell'amata. La trasmigrazione delle anime viene affrontata come motivo drammatico molto più complesso e significativo rispetto alla semplice manifestazione di un dibbuk o di uno spirito.

Il canto d'apertura e di chiusura dello spettacolo, intonato al buio prima che si alzi il sipario, preannuncia il tema dell'andare e venire delle anime dalla vita alla morte: tra due mondi, com'era il primo titolo dell'opera. Questo moto dell'anima si deve al desiderio inappagato nella vita precedente:

Perché, perché mai
l'anima scende
dall'alto tetto
al pozzo profondo?
– La discesa prepara all'ascesa
La discesa prepara all'ascesa.

Nel I atto An-ski aveva già inserito un episodio apparentemente marginale, in cui si allude alla questione della trasmigrazione delle anime: quando la vecchia Gnisa irrompe nella sinagoga con i due nipotini pregando per l'anima di sua figlia agonizzante. Il Messaggero osserva che probabilmente si sta svolgendo la trasmigrazione dell'anima dalla figlia di Gnisa nel corpo di un nascituro che tarda ad arrivare:

L'anima della moribonda aspetta di entrare in un bambino che sta per nascere. Finché la donna vive, la partoriente non potrà partorire; ma se guarisce dalla sua malattia, la partoriente morirà...

Successivamente, nel II atto, quando Leah discorre con la balia Frade, si affronta nuovamente, ma in modo molto più esplicito, il tema del ritorno delle persone morte anzitempo:

Se un uomo muore anzitempo, la sua anima torna in questo mondo e nuda, senza corpo, compie il suo destino e adempie al suo compito. Esegue le sue opere, gioisce al suo posto e ne riceve le fatiche...

In risposta s'inserisce il Messaggero, il quale espone i diversi tipi di reincarnazione:

diverso da quello di un morto (*shiryō*), si distingue solo per il fatto che infine torna al suo corpo (Matsudaira, "The concept", 186). Nell'ebraismo, invece, il dibbuk è sempre lo spirito di un morto (Bilu, "Ha-dibbuk", 531).

Le anime dei morti davvero tornano sulla terra, ma non senza corpi, come credi. Infatti un'anima deve reincarnarsi attraverso dei corpi perché sia del tutto purificata ... Le anime peccatrici si reincarnano in animali, volatili e pesci, e persino negli alberi. Da sole non sono in grado di risollevarsi, "un prigioniero non può liberarsi da solo": devono attendere che uno dei giusti venga a correggerle. Ma vi sono anime che da sole, con una nuova incarnazione riescono a correggere ciò che avevano sbagliato nelle incarnazioni precedenti ... Ci sono poi le anime traviate, che non trovando requie penetrano nel corpo di una persona come dibbuk... In questo modo ottengono la loro redenzione.

Il Messaggero è, in effetti, l'unico personaggio che sembra conoscere e comprendere realtà altrimenti inspiegabili: le sue parole preannunciano l'apparizione di Hanan come dibbuk.²¹ In qualche modo la sua figura è anche simile a quella del profeta Elia, il quale spesso assume le sembianze di comune mortale: quest'idea appare anche in altri momenti del dramma;²² in questo personaggio si riscontra, pertanto, una combinazione delle caratteristiche del *waki* e del coro del teatro Nō. Egli infatti non solo introduce gli altri personaggi man mano che li menziona, ma li induce anche a parlare, come fa il *waki*; prevede gli avvenimenti, li racconta agli altri personaggi e al pubblico e ne spiega il significato, svolgendo la stessa funzione del coro nel Nō. Anche il ruolo del Rebbe, la figura del religioso deputato alla cacciata del dibbuk dal corpo del posseduto, ha tratti in comune con la figura del *waki*: costringe infatti il dibbuk a raccontare la sua storia da vivo, il motivo della sua intrusione, il controllo che esercita sulla persona viva e le sue peregrinazioni prima che s'impossessasse del nuovo corpo. Solo così il rebbe può scacciare il dibbuk e costringerlo a lasciare il corpo a cui si è attaccato. Il dibbuk viene costretto a parlare perché possa essere guarito dalle sue pene, e il procedimento assomiglia al sermone del *waki*, ai canti e alle danze che raffigurano la trasmigrazione e lo spirito nel teatro Nō, mezzi impiegati per placare e guarire l'anima tribolata.

La molteplicità dei modi in cui compare l'anima ne *Il Dibbuk* permette diverse interpretazioni della struttura drammatica dell'opera: le anime, buone o malvagie che siano, trasmigrano in base alla condotta che hanno seguito nella vita precedente, quindi si trasformano in altre creature o entrano come dibbuk in un corpo vivo. Nel testo di An-ski vi è inoltre un

²¹ Su alcune delle peculiarità del Messaggero, cf. già H. Zeitlin, *Ha-dibbuk (lo' me-'alma' ha-din)*: *ha-'arakh meforetet*, trad. di N. Meltzen, Ha-Sefer, Yerušalayim 1926, 4-6.

²² Nella scena del banchetto dei poveri, i batlamin fanno notare che dietro chiunque, anche un semplice mendicante, può nascondersi una persona del tutto diversa, anche un sant'uomo. A tal proposito, nello stesso contesto Meir aggiunge: «Forse il profeta Elia... Com'è noto, si manifesta in sembianza di povero».

ulteriore modello di trasmigrazione che inizia a delinearsi solo dopo la morte di Ḥanan, alla fine del I atto: quando all'inizio del II atto si vede sul palco la "santa tomba" dei due fidanzati uccisi in occasione del pogrom del 1648, presso la sinagoga, mentre celebravano le loro nozze e, dopo essere stati uccisi, furono sepolti insieme nello stesso luogo. A metà del II atto Leah si avvicina alla tomba e manifesta il legame particolare che la unisce a quella coppia:

Ecco la Santa Tomba. La conosco dall'infanzia, conosco lo sposo e la sposa che vi sono sepolti. Tante volte li ho visti, in sogno e in veglia, vicini a me come membri della mia famiglia...

Leah descrive quindi la triste fine dei due innamorati, i quali avrebbero dovuto trascorrere insieme una vita lunga e felice: troncata però per mano di gente crudele; ma la loro unione diviene eterna nella loro sepoltura, anche tramite la felicità delle altre coppie che realizzano il loro amore celebrando il matrimonio nello stesso luogo. Poco dopo, Leah si avvicina alla tomba e invita i due sposi morti alle sue nozze, e a fine atto corre a implorare la loro protezione, perché non vada in sposa all'uomo che il padre le aveva imposto. Proprio su quella tomba il *dibbuk* di Ḥanan entrerà in lei.

Cosa significano le parole di Leah «li ho visti in sogno e in veglia»? Come si può, da svegli, vedere un defunto? Cosa favorisce questo particolare contatto, e come si spiega la connessione fra la morte di Ḥanan, la rappresentazione della "santa tomba", la coppia ivi sepolta e l'apparizione di Ḥanan come *dibbuk*, la cui rivelazione ha luogo proprio presso quella sepoltura? La risposta, non esplicita, è che Leah e Ḥanan sono in sostanza la reincarnazione delle anime dei due sposi della santa tomba: ma non dalla nascita, come avviene per le trasmigrazioni normali, bensì già dal momento in cui i loro padri si erano promessi che qualora fossero nati rispettivamente un figlio e una figlia, li avrebbero fatti sposare.

Nel nostro allestimento del *Dibbuk* come spettacolo di teatro Nō,²³ i personaggi principali divengono infatti i due antichi sposi, assassinati sotto il baldacchino nuziale nel pogrom del 1648, sepolti nella santa tomba accanto alla sinagoga e che si ripresentano nel presente tramite Ḥanan e Leah. La trama dello spettacolo è interamente incentrata sulla nuova necessità di trasmigrazione di quelle antiche anime: e così, come per la coppia precedente, Ḥanan e Leah realizzano il loro amore ricongiungendosi nella morte, al termine dello spettacolo.

²³ [L'allestimento cui si fa riferimento è *Ha-dibuk / Bein šnei 'olamoṭ* (Il Dibbuk / Fra due mondi) diretto da Zvika Serper e andato in scena all'Università di Tel Aviv nel 2002. A esso si riferiscono tutte le immagini che corredano l'articolo (n.d.c.).]

Una seconda tipologia di teatro Nō si occupa delle anime di giovani combattenti, i quali, morti in battaglia, non sono riusciti a completare le loro opere e molti dei quali non hanno visto la propria discendenza.

Nel dramma *Kiyotsune*, lo spirito del protagonista – suicidatosi in mare per non cadere nelle mani del nemico durante una battaglia tra due famose dinastie guerriere del XII secolo – appare ai piedi del letto di sua moglie, la coinvolge nell'esperienza della sua morte e ottiene, infine, la purificazione e l'attesa quiete. Nella terza categoria di spettacoli del Nō, gli spiriti appartengono a donne-amanti o a donne il cui amore non si è realizzato, le quali appaiono per ottenere la pace desiderata. Nell'opera *Matsukaze*, un sacerdote incontra due donne, o meglio gli spiriti di due donne che un tempo erano state amate dal poeta Yukihiro. Dopo aver ascoltato il sacerdote recitare una poesia composta dal poeta, gli rivelano la loro identità e raccontano del loro amore. Una delle due indossa un cappello e un abito del poeta e comincia a danzare.

Se nel teatro Nō uno spirito può mostrarsi anche come entità unica di persona morta prima di compiere il suo ciclo vitale e che quindi torna come spirito nel mondo dei vivi, così nel *Dibbuk* si vede tornare lo spirito tribolato del padre defunto di Hanan, Nissan figlio di Krinah, il quale prima giunge spontaneamente in sogno a Rabbi Azriel, quindi appare su richiesta del rebbe e del tribunale rabbinico. La chiamata in giudizio del morto richiama il passo già citato del *Sefer ha-razim*: Azriel manda il suo assistente al cimitero per convocare il morto in tribunale e prima che lo spirito arrivi, si prepara l'ambiente; Azriel traccia un cerchio nell'angolo sinistro del palco, mentre due persone portano un lenzuolo e ne fanno una tenda per nascondere lo spirito. Quest'ultimo, infatti, non si vedrà né si sentirà, ma nondimeno ha un luogo ben preciso sul palcoscenico.

Quando arriva il morto, Azriel svolge un ruolo di sciamano, o di medium come il personaggio principale del teatro Nō, per far parlare il defunto. Questi risponde accusando Sender di aver provocato la morte del figlio. Il risarcimento proposto allo spirito – e che lo spirito non è disposto ad accettare – consiste nella recitazione del Qaddish per l'anima sua e di quella del figlio: un risarcimento religioso, simile a quello concesso alle anime insoddisfatte che rientrano nella seconda e nella terza categoria di opere del Nō. Quando l'anima inappagata di Hanan compare alla fine del IV e ultimo atto, dopo che è stato cacciato dal corpo di Leah, la sua apparizione è ben distinta da quella del padre – sia nella forma, sia negli effetti – e da quella precedente di Hanan come dibbuk. Lo spirito di Nissan era stato invitato, infatti, a un apposito processo e allo svolgimento di un rito organizzato appositamente per lui; mentre lo spirito di Hanan giunge senza invito né alcun contesto rituale. Se allo spirito di Nissan è riservato uno spazio concreto, sebbene dietro una cortina, quello di Hanan si manifesta dapprima in modo invisibile, da un muro sullo sfondo, ma la sua voce si ode chiaramente quando parla con Leah; e quando i due si

rivelano il loro amore reciproco, Hānan esprime il desiderio di raggiungere l'anima dell'amata, e Leah annuncia con gioia che la barriera rappresentata dal cerchio tracciato da Azriel per difenderla dagli spiriti è scomparsa, appare la figura del giovane riflessa sul muro. In questo modo anche i presenti vedono e sentono lo spirito, la cui apparizione conclude lo spettacolo.

A differenza dello spirito del padre, che come si è detto, resta insoddisfatto dall'esito del processo, lo spirito di Hānan si unisce alla sua amata e ottiene il suo scopo. Queste tematiche sono, pertanto, ben in linea con la produzione del Nō e in particolare con le opere appartenenti alla seconda e alla terza tipologia, quelle sugli spiriti inappagati e tribolati.

4. Dalla vita alla morte.

Quanto ai motivi drammatici dell'apparizione degli spettri e della loro trasmigrazione, il *Dibbuk* segue dunque gli stessi temi del Nō, ma mentre nel teatro giapponese ogni opera si basa su un singolo tema, nel *Dibbuk* i motivi sono diversi e si mescolano tra loro in un intreccio alquanto complesso.

A differenza del Nō, nel *Dibbuk* è descritto non solo il ritorno dei morti nel mondo dei vivi, ma anche il passaggio dai vivi ai morti. Invero, come si è già detto, sul palco del Nō non vi sono scene che descrivono il transito dell'uomo dal mondo dei vivi a quello dei morti, ma questo elemento non è del tutto assente nella tradizione teatrale giapponese: compare, infatti, nel teatro Kabuki, ove questo aspetto è stato particolarmente sviluppato.

Il Kabuki è un tipo di teatro folklorico e tradizionale, già consolidato alla metà del XVII secolo e che fu sviluppato per rispondere alle esigenze di un pubblico più modesto rispetto a quello del teatro Nō. I temi affrontati nel Kabuki riguardano storia, mitologia, vita quotidiana e lo stesso repertorio dei teatri Nō, Kyōgen e Bunraku (il teatro classico giapponese dei burattini). Si recita su un palcoscenico molto ampio, con vivaci scenografie e diversi stili interpretativi. Una delle scene di morte più famose del Kabuki, definita *shinju* e sulla quale sono state scritte diverse opere, narra il suicidio di una coppia d'innamorati, i quali, non potendo realizzare il loro amore per ragioni sociali, legali o economiche – come nel caso dell'uomo sposato che s'innamora di una prostituta, che non può prendere in moglie e dalla quale non può avere figli – decidono di suicidarsi per ricongiungersi in una vita futura. L'acme dello spettacolo si raggiunge nella scena del cammino verso la morte, detta *michi yuki* ('trapasso') e ovviamente, in quella del suicidio congiunto, rappresentato con minuzia di particolari.

Nel *Dibbuk* viene toccato anche questo aspetto: la morte di Hānan e Leah è concepita come una dicotomia, a seconda che la morte porti alla separazione o all'unione. La morte di Hānan, strappato all'improvviso alla

sua amata, è misteriosa, oscura e realizzata attraverso un'irreparabile caduta. Dopo aver pronunciato l'ultima battuta rantolando, quasi senza respiro a causa dei vani sforzi per riavere Leah, Ḥanan crolla al suolo. Il Messaggero alza una lampada e dice: «La lampada si è spenta. Bisogna accendere un'altra lampada»; quindi Sender, padre di Leah, aggiunge: «Perché questo buio qui? Me'irke, tira su le luci». Alla fine dell'atto Ḥanan appare disteso a terra, senza vita.

L'immagine della morte di Leah che va a unirsi a Ḥanan è diversa: è più lenta, esplicita, ben scandita e rappresentata attraverso la sua ascesa al cielo. Quando Ḥanan la chiama a sé, lei accetta con gioia, si spoglia del suo mantello nero mostrando l'abito bianco, gli si avvicina e si ferma nel posto ove lui si trova, ma da cui scompare. L'ultima battuta di Leah dà forza alla carica suggestiva della luce e dell'ascesa:

Una grande luce diffusa mi circonda. Mi sono unita a te per sempre, mio sposo... Ora voleremo e ascenderemo insieme nell'alto dei cieli.

A questo punto, il palco si oscura finché non si raggiunge il buio totale, mentre resta una luce emanata dall'abito bianco e dalle parole di Leah. La conclusione dello spettacolo, in cui i due innamorati escono come spiriti per vivere insieme nell'altro mondo, concretizza l'ideale di dar forma al pensiero di base delle opere Kabuki sul suicidio degli amanti, tramite un espediente che in questo tipo di teatro non esiste: il ricongiungimento attraverso il passaggio nell'aldilà non trova una realizzazione scenica come ne *Il Dibbuk*.

5. Il sogno come espediente drammatico.

Generalmente in Giappone, ma anche nelle credenze ebraiche, l'incontro con spiriti e dibbuk è legato ai concetti d'immaginazione e di passato; e in quanto espediente fondamentale per il passaggio dalla realtà all'immaginazione, e dal presente al passato, il sogno ha diverse funzioni.

Questi tratti culturali trovano espressione sia negli spettacoli giapponesi sia nel *Dibbuk*. Sotto questo aspetto, le opere del Nō si suddividono in due gruppi: il *Mugen Nō* ('il Nō del sogno') e il *Genazai Nō* ('il Nō della realtà').²⁴ Gli spettacoli di Nō del sogno, maggioritari, sono composti da due parti: nella prima un forestiero, in genere un sacerdote, giunge in un luogo in cui si è verificato un particolare avvenimento e lì compare un abitante (*shite*) a cui chiede di raccontare la storia di un certo personaggio connesso a quel luogo. Questi acconsente, racconta la storia e conclude dicendo: «sono io, in effetti (o in verità), il protagonista di questo famoso racconto»; quindi è lui stesso la reincarnazione dello spirito

²⁴ M. Yokomichi, A. Omote (a c.), *Yōkyoku shū: Nihon koten bungaku taikei*, I, Iwanami shoten, Tokyo 1968, 40-41.

del personaggio storico. Esce dal palcoscenico, scompare e così termina la prima parte. Tra le due sezioni compare un altro abitante (un attore *kyōgen*)²⁵ che narra la storia dello stesso personaggio con parole più semplici e ne discute con il forestiero. Infine, esce di scena e ha inizio la seconda parte, in genere con un canto di speranza intonato dal forestiero che si corica, esprimendo il desiderio di sognare gli eventi passati di cui si è raccontato nella prima parte.

Nello spettacolo *Izutsu* un sacerdote arriva al tempio di Ariwara, dove incontra, vicino ad una vecchia tomba, una ragazza. La giovane gli spiega che quella è la tomba del poeta Narihira, di cui racconta la storia d'amore con una donna, dopo di che gli rivela di essere la reincarnazione di quest'ultima, figlia di Ki No Arisune. A quel punto, la ragazza scompare e il forestiero inizia a cantare:

per tornare al passato attraverso il sogno,
giro l'abito e mi stendo su questa piana di origano,
mi stendo su questa piana di origano.²⁶

In Giappone si credeva che dormire con gli abiti capovolti permettesse di sognare il passato.²⁷ Lo *shite*, l'attore che interpreta il ruolo del primo abitante nel *Mugen Nō*, durante l'intermezzo indossa il costume e la maschera del personaggio storico, quindi torna in scena con quelle vesti e racconta con canti e danze gli eventi del passato che si sono svolti durante la conversazione col viandante. All'alba scompare e, come dice il coro alla fine di *Izutsu*, «il sogno del sacerdote si consuma e svanisce oggi».²⁸ Il motivo del dramma si fonda sullo schema realtà-sogno-realtà e la comparsa dello spirito nella sua forma originale si verifica nel sogno del personaggio secondario.

È interessante un parallelismo tra questo motivo e le credenze legate ai sogni nell'ebraismo: dormire nei templi e nelle tombe per stimolare i sogni era usanza diffusa già all'epoca dei tannaiti;²⁹ la credenza secondo cui addormentarsi con l'abito al contrario stimoli i sogni è menzionata in

²⁵ Il *Kyogen* è un tipo di teatro comico, diverso dal drammatico teatro *Nō* ma a esso complementare: spettacoli autonomi di *Kyogen* sono infatti rappresentati fra quelli del *Nō* e un attore di *Kyogen* può recitare tra la prima e la seconda parte di uno spettacolo *Nō*.

²⁶ Yokomichi - Omote, *Yōkyoku shū*, 278.

²⁷ Ibid., nota 15.

²⁸ Id., 279.

²⁹ S. Zeitlin, "Dreams and their interpretation from the biblical period to the tannaitic time: a historical study", *Jewish Quarterly Review* 66 (1975) 1-18: 18.

un divieto nella Tosefta: «rivolta la tunica per sognare, ma tu non farlo e non sognerai ... questo, infatti, è un uso dei pagani».³⁰

In alcuni casi il motivo del sogno nel Nō è diverso, ma l'invocazione dello spirito del defunto avviene comunque attraverso il sogno, in modo diretto o indiretto. In *Kiyotsune* è descritto il dolore della vedova di Kiyotsune, morto suicida di affogamento, per non cadere vivo nelle mani del nemico. La vedova invoca lo spirito del marito defunto con un canto del coro:

Riposto il ricordo, lei tornava
 (la donna adagia l'oggetto del ricordo sul palco)
 cercando il suo letto
 (avanza verso l'entrata al mondo dei sogni)
 e per tutta la notte
 dagli occhi scorrevano lacrime
 mentre bramava di avvicinarsi a lui
 e non solo in sogno.
 Sul cuscino viveva i suoi incubi;
 «chi sarà il messaggero del suo amato?»³¹
 sarà il cuscino stesso?».
 (lo spirito del marito appare e la donna dice:)
 Che strano! I miei occhi vedono un'immagine accanto al cuscino!
 è proprio Kiyotsune
 ma so che si era gettato in mare:
 come potrei vederlo se non in sogno?
 E io in sogno lo vedrò
 così facendo infrango le regole.³²

Kiyotsune narra della sua amara morte in battaglia, quindi cerca di consolare la vedova e di alleviare il suo dolore; ma l'apparizione dello spirito e il suo ricongiungimento alla donna attraverso la ripetizione dell'esperienza di morte fanno sì che solo a questo punto Kiyotsune, alleggerito il suo cuore, giunga al riposo finale.

Nel *Dibbuk* sia il manifestarsi del morto sia l'invocazione avvengono tramite il sogno. Dopo il rifiuto del dibbuk di uscire dal corpo di Leah e di dichiarare la sua identità, Rabbi Šimšon svela a Rabbi Azriel e agli altri presenti un segreto:

Rebbe, ricorda un po' di anni fa, uno studente che frequentava casa sua? Il suo nome era Nissan figlio di Krinah. Un grande studioso, e qabbalista ...

³⁰ Tosefta, *Shabbath* 6:7.

³¹ Yokomichi - Omote, *Yōkyoku shū*, 252.

³² Id., 253.

Questa notte mi è apparso in sogno tre volte e mi ha detto che il dibbuk entrato nel corpo della fanciulla è l'anima di suo figlio, e cita Sender in giudizio, perché sarebbe responsabile della morte di suo figlio.

Dopo l'identificazione del morto manifestatosi in sogno, ci si prepara a invocarlo ricorrendo alla *ḥaṭavaṭ ḥalom* ('miglioramento del sogno'), pratica eseguita ancor oggi recitando una preghiera del Siddur:

Domani, dopo i *Watiḳin*, se Dio vorrà miglioreremo il sogno di sua grazia e inviteremo il morto al giudizio della Torah, quindi col vostro permesso scaceremo il dibbuk.

L'indomani, all'inizio del IV atto, si dà inizio al processo con l'invocazione del morto, Nissan, attraverso la rielaborazione del sogno di Rabbi Šimšon: cerimonia e preghiera che vedono coinvolti Rabbi Azriel e i giudici, i quali conferiscono al sogno una cornice rituale:

Presso il tavolo siede R. 'Azri'el vestito con tallet e tefillin; alla sua destra e alla sua sinistra vi sono i due giudici e di fronte sta R. Šimšon. Mika'el sta lì accanto. R. 'Azri'el esegue il "miglioramento del sogno".

R. ŠIMŠON - *Ḥalma ṭava ḥazai, ḥalma ṭava ḥazai, ḥalma ṭava ḥazai.*

R. 'AZRI'EL E GIUDICI - *Ḥalma ṭava ḥazaita, ḥalma ṭava ḥazaita, ḥalma ṭava ḥazaita.*

Secondo Yitzak Afik, la formula della rielaborazione del sogno (*ḥalma ṭava ḥazai...*) trae origine da un rito pagano: trattandosi di una pratica popolare e cerimoniale ed essendo necessaria la presenza di tre persone che ripetano le stesse parole o formule, è plausibile l'ipotesi secondo cui la sua fonte risieda in diverse combinazioni magiche, sostituite nel tempo da versetti biblici.³³

Al sogno è connessa anche l'apparizione dell'altro defunto, Ḥanan, sotto forma di dibbuk: è in sogno che Leah, corpo del suo manifestarsi, vede la tomba di Ḥanan; e subito dopo averlo raccontato a Frade, accorrono Gitel e Batya emozionare per aver appena visto lo sposo prescelto. Quando corrono via per vederlo meglio, Leah si reca al cimitero, dove si trova Ḥanan. La manifestazione di Ḥanan è qui opposta all'invocazione del morto nel sogno: questa differenza si evince anche dai colori, bianco e nero, usati dalle ragazze per descrivere l'aspetto dello sposo, subito dopo che Leah ha evocato Ḥanan e prima che le due coppie

³³ I. Afik [Abecassis], *T'fisat he-ḥalom eṣel Ḥazal we-ḥašlakoteha* [La percezione del sogno e le sue conseguenze nei Saggi], M.A. diss., Bar-Ilan University, Ramat-Gan 1981, 64-65.

di donne si separino: la prima per andare dallo sposo vivo, la seconda per raggiungere quello morto.

LEAH - Ho visto la sua tomba in un sogno. (*Chiude gli occhi; fra sé*) Ho visto anche lui... e mi ha anche raccontato tutto ciò che gli è avvenuto, e mi ha chiesto che lo invitassi alle mie nozze... (*Giṭel e Batyah arrivano di corsa*)

GIṬEL, BATYAH (*all'unisono, in preda all'eccitazione*) - Lo abbiamo visto! Lo abbiamo visto!

LEAH (*scossa*) - Chi? Chi avete visto?

GIṬEL - Lo sposo! È brunetto! Brunetto!

BATYAH - No, è biondo! Biondo!

GIṬEL - Vieni, torniamo a guardarlo. (*Vanno via in fretta*)

LEAH (*si alza*) - Nonna, andiamo al cimitero...

Anche dopo che il dibbuk è entrato nel corpo di Leah, emerge un ulteriore nesso fra la manifestazione del dibbuk e il sogno. Nel III e IV atto, quando il dibbuk abbandona il corpo di Leah, la ragazza è descritta come se si stesse risvegliando. La condizione di 'ibbur ra' o 'impregnazione cattiva' si verifica nel sogno di una persona in cui è penetrata un'altra anima. Nell'ebraismo il sogno è tuttavia anche il momento in cui si viene a creare la "possessione buona". Si narra di un ricco che fu invitato nel giorno di Lag ba-Omer sul monte Meron per leggere alcuni passi dello *Zohar* al cospetto di Rabbi Šim'on bar Yoḥay. Fra tutti gli invitati solo lui non fu in grado di leggere il testo e alla fine della lettura e della discussione, rimase solo e pieno di vergogna nella caverna, mentre tutti gli altri saggi di Safed spiegavano le loro tende. Dopo aver pianto amaramente per la sua ignoranza, si addormentò e Šim'on bar Yoḥay gli apparve in sogno, lo consolò e lo baciò sulle labbra. Al suo risveglio, il ricco sentì un nuovo spirito dentro di sé, aprì lo *Zohar* e con grande sorpresa di tutti i saggi presenti, riuscì non solo a leggere il testo, ma ne comprese persino il profondo significato. Lo spirito di Rabbi Šim'on bar Yoḥay si era attaccato con un'impregnazione buona all'anima del ricco attraverso il sogno.³⁴

6. Principi fondamentali della recitazione.

Vari elementi scenici degli spettacoli Nō sono presenti nel *Dibbuk*: il canto, la danza, il combattimento rituale contro lo spirito demoniaco e l'interpretazione dell'attore, cui si richiede di riprodurre anche aspetti

³⁴ H. Shwartz, "Spirit possession in Judaism", *Parabola* 19 (1994) 72-77: 74.

fisici peculiari o sessi opposti dell'attore/personaggio principale nella stessa opera.

Le due forme basilari di recitazione Nō, specialmente nelle opere che trattano degli spiriti in cerca di quella pace, riposo e soddisfazione che mancarono nella loro vita passata (come in *Izutsu* e in *Kiyotsume*), sono il canto e la danza. Il teatro Nō, che tratta gli stessi temi del *Dibbuk*, integrava nella trama elementi tradizionali di canto e danza molto diffusi negli anni del consolidamento del teatro, tra il XIV e il XV secolo, di cui l'esempio più importante è stato il *Kuse Mai*. Il canto e la danza, culmine di numerose rappresentazioni Nō, ripresi dallo stile della musica e del ballo tipico delle feste buddhiste, furono adottati anche da Kanami, cui si deve la codificazione del Nō nel XIV secolo.

La componente più importante della seconda parte della rappresentazione Nō, in cui compare l'elemento demoniaco (come in *Aoi no Ue*), è la lotta contro lo spirito, di solito condotta da un ministro religioso o da un guerriero; mentre la sua sconfitta avviene attraverso l'uso di formule e di cerimoniali. Il sacerdote combatte contro l'entità minacciosa declamando sutra buddhisti e facendo sentire il rumore del suo rosario, avvolto attorno alla mano, con un ritmo prodotto da ogni singolo movimento del suo corpo.

Nella storia de *Il Dibbuk*, An-ski inserisce folklore e tradizione hassidici e i vari elementi sono legati alla parola, all'ascolto e alla visione. Rabbi Azriel, infatti, istruisce i suoi aiutanti affinché preparino i rotoli della Torah e i corni d'ariete, a vestirsi di bianco, ad accendere i ceri neri; poi invita il dibbuk a uscire, recita le formule e dice ai suoi quando suonare lo shofar che, oltre all'effetto sonoro, provoca anche un risultato visivo, come l'avvolgimento del rosario nell'analoga scena del Nō. Il canto è inserito nel I e nel II atto e alla fine dello spettacolo, ed è realizzato da figure oscure: ossia i batlanim, Ḥanan e Leah. Il canto di apertura e di chiusura intonato dai batlanim è incentrato su un tema ben specifico, mentre quelli di Ḥanan e Leah sono canti più intimi: Ḥanan dedica a Leah un canto d'amore, e quest'ultima una ninna-nanna ai loro figli non nati. Al termine del I atto, Sender esegue con gli anziani una mesta danza hassidica, mentre all'inizio del II si assiste al ballo estatico delle mendicanti intorno a Leah.³⁵

³⁵ Sulle origini di questa danza cf. S.A. Spitz, "The dance of *The Dybbuk*", *Judaism* 27 (1977) 467-474: 469. Sull'importanza e le peculiarità nell'esecuzione della danza e le sue caratteristiche nell'allestimento di Vakhtangov cf. D. Bartonov, "Rikḡud ha-ḡabzanim' ba-hazagat 'Ha-dibuk' šel teatron 'Habima' (1922)" [Il 'ballo dei mendicanti' nell'allestimento de *Il Dibbuk* del Teatro Habima (1922)], in *Divre ha-ḡongres ha-'olami ha-teš'i le-mada'e ha-Yahadut / Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, IV.2, World Union of Jewish Studies, Yerušalayim 1986, 71-73.

Uno degli aspetti più importanti tipici della recitazione Nō è anche il gioco degli opposti interpretato dal protagonista, in cui si combinano elementi di femminilità e mascolinità, bellezza e demoniaco, durante tutto lo spettacolo. Lo stesso tipo di struttura drammatica fu adottato anche dal teatro Kabuki. Per esempio, nella prima parte dell'opera Nō *Dōjōji* (Il tempio Dōjōji) e nel suo adattamento Kabuki *Musume Dōjōji* (La ragazza del tempio Dōjōji), l'attore interpreta la parte di una ballerina giovane e sofisticata, la quale arriva al tempio e chiede di poter danzare in onore della nuova campana che vi è stata installata. Alla ballerina si concede di entrare nel tempio nonostante sia vietato alle donne, ma danzando, la giovane provoca accidentalmente la caduta di una campana e ne rimane imprigionata all'interno. All'inizio della seconda parte, dopo un intermezzo inserito per dare all'attore il tempo di cambiare costume e maschera mentre si trova nella campana rimasta sul palco, l'attore viene fuori con le sembianze di un serpente, mascolino e minaccioso. Si scopre così che la ragazza era la reincarnazione di una giovane in passato rifiutata da un uomo e che, trasformatasi in un diabolico serpente per poterlo uccidere, torna nel luogo in cui si era svolta la vicenda più importante della sua vita: in questo modo la rivive e la completa.

Questa struttura drammatica permette all'attore di incarnare, all'interno di una sola opera, due figure opposte; ma anche l'esperienza teatrale dello spettatore è resa più forte dalla grazia emanata dall'attore nell'interpretare il ruolo femminile, in perfetto contrasto con il demoniaco del secondo personaggio, per la cui caratterizzazione egli si avvale delle proprie caratteristiche naturali di uomo. In tal modo, lo spettatore vive il presente scenico non solo con un notevole coinvolgimento, ma anche con maggiore consapevolezza.

Nel *Dibbuk* questo potenziale drammatico è sviluppato soprattutto nella figura di Leah, nel cui corpo entra ed esce lo spirito di Hānan. Mentre nel teatro Nō vi è uno scambio tra i due personaggi opposti, che però compaiono in scena in due distinte parti dell'opera – quindi non sotto gli occhi degli spettatori, ma durante un intermezzo – nel *Dibbuk* i passaggi sono realizzati in una complessa forma ibrida in tre momenti diversi della rappresentazione, ma di fronte al pubblico: aumentando, così, l'effetto scenico. La femminilità di Leah, infatti, che domina nei primi due atti, viene soppiantata all'improvviso dalla possessione da parte del dibbuk di Hānan: la giovane si guarda intorno in preda alla follia e grida con una voce non sua, una voce maschile, con la quale il dibbuk manifesta la propria presenza.

La scena chiude la prima metà dell'opera. In teoria, da quel momento in poi, il dibbuk dovrebbe essere presente in lei in ogni momento, ma al fine di sviluppare e potenziare questa tensione tra le due entità, quando Leah riappare in scena all'inizio del III atto con una breve battuta, possiede nuovamente la sua identità femminile: «Nonna, io vorrei entrare,

ma non posso»; cui subito dopo si contrappone la stessa frase ma con la voce del dibbuk: «Io non voglio entrare! Non voglio!». Per tutta la durata dello scontro, Leah appare posseduta dal dibbuk maschile, e nonostante il rifiuto di quest'ultimo di lasciare il suo corpo, verso la fine dell'atto l'autore "anestetizza" Leah, facendola parlare soltanto due volte, con battute molto brevi, prive di autorità, tra le quali viene condotta fuori dal palco. Su questi due interventi l'autore inserisce delle indicazioni di scena: «ridestandosi, con la sua voce» e, infine, «risvegliandosi».

All'inizio e alla fine dell'atto, l'autore copre l'entità maschile della manifestazione del dibbuk dietro la delicata presenza femminile di Leah. La battuta con voce femminile di Leah che si risveglia: «Non voglio!... Non voglio!... Non voglio!...» è praticamente speculare a quella del dibbuk attaccato a lei all'inizio dell'atto: «Io non voglio entrare! Non voglio!». La ripetizione, insieme alla coniugazione del verbo nei due generi opposti e alla qualità delle voci di genere opposto, accentua l'ibridismo recitativo di questa parte.

La terza parte della performance ibrida di Leah nel IV atto riceve una conformazione particolare in tre stadi, in cui Leah compare in scena direttamente come dibbuk e poi subisce una metamorfosi graduale verso la propria identità femminile, con cui termina l'opera.

Quando Leah appare nell'atto precedente, il padre e la balia si rivolgono a lei chiamandola «figlia mia» e la invitano a entrare nella stanza del rebbe: provocando, in tal modo, una reazione della sua parte femminile, che rivolgendosi alla balia, cerca di smorzare la successiva manifestazione del dibbuk, il quale si manifesta al secondo richiamo del padre. Invece, all'entrata in scena di Leah al IV atto, An-ski presenta direttamente il dibbuk, nel momento in cui Rabbi Azriel parla a Leah, come un dibbuk maschile:

Dibbuk! Il tempo che ti ho dato è trascorso. Uscirai dalla fanciulla Leah figlia di Hannah di tua volontà?

Ovviamente Leah, posseduta dal dibbuk, si rifiuta. Dopo un intenso combattimento rituale, il dibbuk è infine sconfitto e comincia lentamente ad annullarsi o, quanto meno, a indebolirsi.

Per quanto riguarda, invece, il passaggio dal personaggio maschile del dibbuk a quello femminile di Leah – che non è rappresentato nell'opera con chiarezza se non quando si legge “si risveglia con la sua voce” – se ne ha una descrizione con l'uscita definitiva del dibbuk, molto più espressiva, addirittura opposta, alla sua uscita temporanea vista nell'atto precedente. La sua progressiva scomparsa e sconfitta è evidenziata dalle note dell'autore alle due battute «il dibbuk; con voce debole» e dopo la seconda battuta, nella descrizione dell'uscita definitiva: «Leah si stacca da dov'è, emette un urlo e cade sulla panca». Riapre gli occhi, come chi si risveglia

dal sonno e continua nel suo ruolo femminile sino alla fine del dramma. In questo atto il pubblico assiste in pieno al graduale passaggio dal dibbuk demoniaco maschile verso il ruolo opposto – passaggio graduale, ma con conclusione netta ed espressiva – fino al recupero di tutte le connotazioni femminili di Leah.

La scelta di Vakhtangov di affidare a una donna, Miriam Elias, il ruolo di Hanan, intensifica l'impianto ibrido, già ben sviluppato, delle metamorfosi tra le due caratteristiche recitative,³⁶ per le quali è possibile all'attrice che impersona Leah d'interpretare un lato maschile ancora più impressionante dello stesso dibbuk, a quanto pare, anche con una voce più bassa di quella della donna che interpreta, dal canto suo, il ruolo di Hanan, sia vivo che morto. Questo ibridismo, realizzato nella comparsa a intermittenza dei due ruoli maschile e femminile realizzati dall'attrice che interpreta Leah, si ritrova allo stesso tempo nell'azione del personaggio-uomo interpretato da una donna e aggiunge alla rappresentazione un'intensità teatrale basata sulla dualità.

Ibridismi simili sono molto sviluppati nel teatro Kabuki, nel quale tutti i ruoli, tanto maschili quanto femminili, sono interpretati da uomini. Va evidenziato che la maggior parte dei personaggi maschili romantici (*nimaime*) sono interpretati da attori che di solito recitano anche nei ruoli di donne, riproducendone attentamente i tratti femminili. In Giappone esisteva tuttavia anche il caso opposto, come quello della compagnia Takarazuka, fondata nel 1914, in cui erano donne a interpretare tutti i ruoli e le stelle più ammirate dal pubblico (per la maggior parte composto anch'esso da donne) erano proprio quelle attrici che interpretavano ruoli maschili, in modo particolare uomini romantici, in una fusione di pochi tratti maschili e una forte personalità femminile non celata.³⁷ In maniera non troppo dissimile, l'idea di Vakhtangov di affidare a un'attrice il ruolo maschile di Hanan rafforzava la dicotomia recitativa nel personaggio di Leah e aggiungeva un significato teatrale più intenso al sottotitolo dell'opera: *Tra due mondi*.

7. Il luogo come punto di contatto tra passato e presente.

Nel teatro Nō è molto importante il luogo in cui si svolge l'azione, dal momento che in genere esso è strettamente connesso al protagonista del dramma. Gli spettacoli sono rappresentati su un alto palcoscenico di legno, con un effetto molto suggestivo. Sul palco non si trovano allestimenti; un pino vecchio e tortuoso disegnato sulla parete posteriore

³⁶ P. Fishman, "Vakhtangov's *The Dybbuk*", *The Drama Review* 24/3 (Sept. 1980) 43-58: 46.

³⁷ Sulla compagnia e il suo repertorio, Z. Berlin, "The Takarazuka touch", *Asian Theatre Journal* 8/1 (Spring 1991) 35-47; J. Robertson, *Takarazuka: sexual politics and popular culture in modern Japan*, University of California Press, Berkeley 1998.

fa da sfondo fisso ad ogni rappresentazione. A volte viene aggiunto un grande oggetto di scena, detto *tsukuri mono*, che funge da fulcro visivo del luogo o della vicenda. Lo *tsukuri mono* è aggiunto sul palcoscenico vuoto dopo l'inizio dello spettacolo e ritirato prima della fine, come se fosse un attore. Nel già ricordato *Izutsu*, all'inizio dello spettacolo è introdotto un oggetto di legno che rappresenta il bordo del pozzo, dove la protagonista, la figlia di Ki No Arisune, era solita trattenersi con il suo amato, quand'erano bambini, per guardare l'immagine di loro due uniti, riflessa nell'acqua del pozzo. Una volta cresciuti, i due si sposano e dopo diversi momenti di crisi, tornano a vivere felici fino alla morte di Narihira. Il luogo dell'azione è il bordo del pozzo che poggia presso un cespuglio di *susuki* (miscanto), dov'è sepolto il poeta. Questo luogo, che simboleggia sia l'amore puro dei due fidanzati durante l'infanzia, sia il luogo di riposo dell'amato, costituisce il punto in cui avviene la metamorfosi del personaggio del presente nel personaggio storico che è morto. Dopo l'interludio, appare lo spirito della figlia di Ki No Arisune con indosso gli abiti del suo amante, incarnando, così, entrambi i personaggi del passato.

Poiché le tombe sono sempre connesse al tema principale (l'apparizione dello spirito, in quanto momento di transizione tra la vita e la morte), sono esse stesse degli *tsukuri-mono*. Prima che inizi lo spettacolo *Nō Nishikigi*, è portato in scena un tumulo rappresentante una sepoltura, ornata di fiori e ricoperta di stoffa. In questa installazione l'abitante scompare, mentre nella seconda parte l'attore ritorna in quanto spirito di quell'uomo defunto. Il tumulo fa da spazio scenico per tutta la durata dello spettacolo.

Nella rappresentazione *Nō Sumidagawa* (Il fiume Sumida), una donna che ha perso il senno in seguito al rapimento di suo figlio, giunge, dopo tante ricerche, presso una tomba e capisce che è quella del figlio. Sul palcoscenico s'introduce una tomba tutta decorata e quando la donna si ferma a pregare insieme al barcaio che l'ha trasportata fin lì, si sente la voce del bambino. Allora lei prega ancora finché lo spirito del figlio morto non si manifesta; ma quando la madre prova ad avvicinarsi a lui e a toccarlo, questi sparisce nuovamente nella tomba.

Nel *Dibbuk* vi sono, invece, tre spazi drammatici: l'interno della sinagoga nel I atto; la piazza della città con la sinagoga, la santa tomba e le case nel II atto; mentre il III e il IV atto sono ambientati nella casa del Rebbe di Miropol. Il luogo in cui si narra la storia della santa tomba è progettato con particolare cura. Esso appare per la prima volta all'inizio del II atto, subito dopo la morte di Hanan; un ospite giunto per il matrimonio di Leah vede la lapide e legge: «Qui giacciono lo sposo e la sposa, santi e puri, uccisi per santificare il Nome l'anno 5408». Un batlan spiega il legame speciale tra la santa tomba e la sinagoga:

Quando sulla città scese l'empio Chameliuk, sia cancellato il suo nome, e massacrò una quantità di persone, uccise fra gli altri uno sposo e una sposa mentre stavano sotto il baldacchino nuziale. E proprio dove sono stati uccisi, vicino all'edificio della sinagoga, essi hanno avuto sepoltura, entrambi in una sola tomba, secondo le sante leggi. Tutti la chiamano la Santa Tomba. (*Sussurrando, come rivelando un segreto*) Ancor oggi, ogni volta che il rov celebra nozze vicino a questa sinagoga, si sente uscire dalla Santa Tomba una specie di sospiro. E presso di noi vi è l'uso che dopo la celebrazione si venga a ballare intorno alla tomba, così da rallegrare lo sposo e la sposa nascosti lì.

Nel II atto si assiste a un diverso atteggiamento dialettico nei confronti della tomba: durante una discussione con la sua balia riguardo agli spiriti, Leah si avvicina alla tomba e racconta con precisione la storia dei due santi sposi, a lei apparsi varie volte, mostrando forte empatia nei loro confronti, dopo di che li invita alle proprie nozze. Leah usa dunque parole affettuose e compassionevoli, ma poco dopo si assiste a un atteggiamento del tutto opposto nello sposo a lei destinato, Menašeh, e nel suo tutore. Menašeh vede la tomba e sobbalza: «Rabbi, cos'è questa? Una tomba in mezzo alla città!». Entrambi leggono a bassa voce la lapide e restano in silenzio, col capo abbassato.

Alla fine del II atto, la tomba funge da punto di transizione fra la coppia del passato e quella del presente; è anche il luogo in cui il non-sposo morto si trasforma in dibbuk e si lega al personaggio della sposa, alla quale si attacca in un'unione di cui la tomba stessa è la rappresentazione. Dopo aver respinto il suo sposo Menašeh, Leah corre verso la santa tomba e si rivolge direttamente agli sposi "santi e puri" lì sepolti, chiedendo loro protezione: a questo punto, il dibbuk di Ḥanan entra in lei e parla dalla sua bocca. Se accettiamo come principio drammatico de *Il Dibbuk* la reincarnazione degli spiriti dei "santi sposi" in Leah e Ḥanan, allora questo spazio posto al centro dello spettacolo vi funge da luogo di passaggio tra le due dimensioni, ed è l'elemento più importante di tutto l'allestimento scenico, come lo *tsukuri mono* del Teatro Nō.

8. Tra due mondi.

Dalla comparazione fra *Il Dibbuk* e le opere giapponesi classiche, in cui si tratta di manifestazioni di spiriti, reincarnazioni e dibbuk, emergono, in conclusione, due aspetti importanti: universalità e complessità.

Il Dibbuk abbraccia temi, motivi drammatici e fondamenti comuni alle due culture, tanto che sembra trattarsi di un'opera classica giapponese. Solo che, a differenza delle opere giapponesi, cui è riservato un motivo drammatico unico, *Il Dibbuk* comprende una combinazione di più motivi drammatici, come si possono trovare in vari spettacoli giapponesi, e il

risultato è un'opera ricca e complessa, che offre in modo esauriente una rappresentazione delle diverse forme di manifestazioni di spiriti, trasmigrazioni e dibbuk, intrecciandole riplasmandole in una forma organica e raffinata in questo inimitabile spettacolo del teatro ebraico e israeliano.



Fig. 1 - «Quando sulla città scese l'empio Chameliuk, sia cancellato il suo nome, e massacrò una quantità di persone, uccise fra gli altri uno sposo e una sposa mentre stavano sotto il baldacchino nuziale. E proprio dove sono stati uccisi, vicino all'edificio della sinagoga, essi hanno avuto sepoltura, entrambi in una sola tomba, secondo le sante leggi. Tutti la chiamano la Santa Tomba».



Fig. 2 - Henakh mette in guardia Hānan contro i pericoli della qabbalah operativa e cerca di dissuaderlo dal proseguire su quella strada.



Fig. 3 - La Messaggera racconta a Leah come sia possibile che Ḥanan entri nel suo corpo come un dibbuk: «Ci sono poi le anime traviate, che non trovando requie penetrano nel corpo di una persona come dibbuk... In questo modo ottengono la loro redenzione».



Fig. 4 - Leah posseduta dal dibbuk di Ḥanan.



Fig. 5 - Il rebbe scaccia il dibbuk dal corpo di Leah
(tutte le immagini sono tratte dalla produzione *Il Dibbuk / Fra due mondi*
diretta da Zvika Serper).

PUBBLICAZIONI DEL CENTRO DI STUDI EBRAICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

SEFER YUHASIN

NUOVA SERIE

Review for the History of the Jews in South Italy
Rivista per la storia degli ebrei nell'Italia meridionale
In 8°, ISSN 2281-6062

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

- I *Atti delle giornate di studio per i settant'anni delle leggi razziali in Italia (Napoli, Università "L'Orientale" - Archivio di Stato, 17 e 25 novembre 2008)*, a cura di Giancarlo Lacerenza e Rossana Spadaccini, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2009. In 8°, 272 pp., ISBN 978-88-6719-020-1.
- II *Angelo Garofalo, L'unzione di Davide (1Sam 16,1-13). Prologo profetico al ciclo dell'ascesa*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 142 pp., ISBN 978-88-6719-021-8.
- III\1 *Giancarlo Lacerenza, Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 144 pp., ISBN 978-88-6719-010-2.
- III\2 *Aurora Egidio, Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 144 pp., ISBN 978-88-6719-011-9.
- III\3 *Raffaele Esposito, Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 176 pp., ISBN 978-88-6719-013-3.
- III\4 *Il Dibbuk fra tre Mondi: saggi*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 152 pp., ISBN 978-88-6719-014-0.

- IV *1510-2010: Cinquecentenario dell'espulsione degli ebrei dall'Italia meridionale. Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-23 novembre 2010)*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale" – Soprintendenza Archivistica per la Puglia - Centro di Ricerche e Documentazione sull'Ebraismo nel Mediterraneo "Cesare Colafemmina", Napoli 2013. In 8°, 160 pp., ISBN 978-88-6719-052-2.

